

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI
Band 8.

STRAUSSIANA

von

Prof. Dr. Arthur Seidl.

Deutsche Musikbücherei

Band 8.



Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Straußiana.

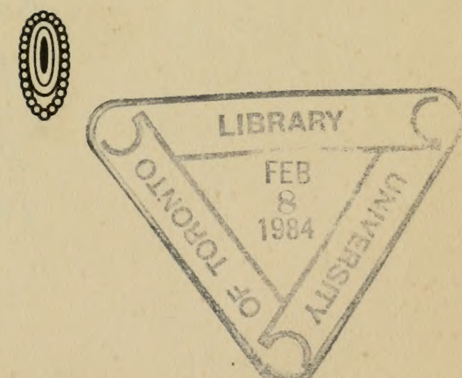
Aufsätze zur

Richard Strauß-Frage

aus drei Jahrzehnten

von

Arthur Seidl.



Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Ferdinand Pfohl

zu seinem 50. Geburtstag.

„Schreiben ist Befreiung und Befriedigung —
Druckenlassen aber heißt: Verantwortung."

Anton Rubinstein.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Kurzes Vorwort 9

Richard Strauß — eine Charakterskizze (1896) . . 11

Ein „Intermezzo“ (1902) 67
„Enoch Arden“, Überbrettelei und „Feuersnot“.

Das Ereignis der Dresdner Strauß-Woche . . 75
„Elektra“ u. a. (1909).

„Guntram“ (1910) 122
Zur Münchner Strauß-Woche.

Eine Strauß-Biographie (1911) 145

Zu einer Rundfrage (1912) 168

Strauß als Politiker (1912) 170
Ein Zeitbeitrag für die Stuttgarter Festnummer in Form „Offenen Schreibens“ an die Redaktion der „Allg. Musik-Ztg.“.

Das „Ariadne“-Problem (1912/13) 192
Anläßlich der Dessauer Erstaufführung des „Bürger als Edelmann“, mit nachfolgender Oper „Ariadne auf Naxos“.

Kurzes Vorwort.

Vorliegende kleine Sammlung von Gelegenheit-Aufsätzen bringt an erster Stelle den Neudruck jener ausgeführten Studie meiner Feder, welche — 1896 in der, von Dr. Richard Batka heraus gegebenen Zeitschrift „Heimdal“ zunächst veröffentlicht und dann noch als Sonderabdruck (bei Otto Payer, zu Prag) erschienen — schon seit geraumer Zeit vergriffen ist, obwohl sie als die nachweislich erste, bis dahin zusammenfassend litterarische Veröffentlichung über Richard Strauß eine Art von Grund legender Quelle für alle spätere Strauß-Kunde geworden. Dieser besondere Umstand hat denn zu dem Wunsche geführt, das im Buchhandel längst vermißte, aber noch immer vielfach begehrte Schriftchen in diesen Zusammenhang neuerdings mit aufgenommen zu sehen. Und dies wiederum geschieht hier zugleich mit ausdrücklichem Einverständnisse seines Mitverfassers, Wilhelm Klatte in Berlin, der seiner Zeit die Freundlichkeit hatte, eine Reihe von Feuilletons meiner Feder aus der Dresdner „Deutschen Wacht“, meinem damaligen Wirkungkreise, mit passenden Übergängen, leichten Zusätzen und entsprechenden Erweiterungen versehen, zu diesem abgerundeten

Gebilde zusammen zu fügen, somit als selbständiger Mitarbeiter auch vollen Anteil an dieser „Charakterskizze“, oder richtiger: solchem biographischen Versuche hat.

Über die weiteren, seither noch geschriebenen Artikel bezw. Kapitel braucht hier wohl kein Wort mehr verloren zu werden; es wäre denn dieses: daß sie alle in meinen vier Vorträgen vom „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst“ (Neu-Ausgabe 1913, bei G. Bosse in Regensburg — „D. Musik-Bücherei“ Bd. 5), sowie noch in meiner Essais-Sammlung „Kunst und Kultur“ (Berlin 1902, bei Schuster & Lœffler) ihre lebendige Ergänzung finden, und daß sie hier sämmtlich noch überarbeitet wurden. Zuvor abgedruckt waren sie, der Reihe nach — zu den jeweils angemerkten Zeiten: in der von mir selbst heraus gegebenen „Gesellschaft“, in „Nord und Süd“, in Emil Gutmanns „Fest-Programmbuch“ zur Münchner Rich. Strauß-Woche, in der „Musik“ und der „Allgemeinen Musik-Zeitung“. Die Betrachtung über „Ariadne auf Naxos“ tritt hier überhaupt zum ersten Male vor die Öffentlichkeit.

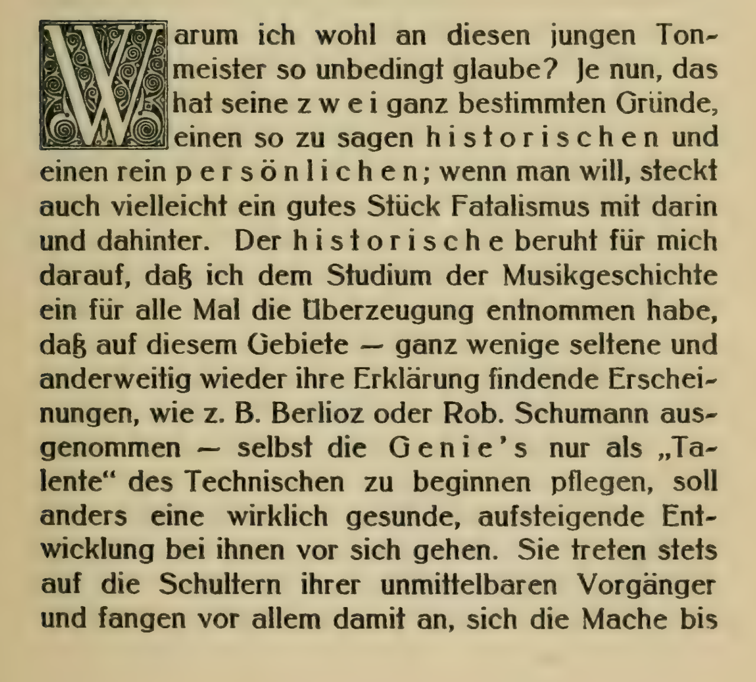
Dessau, im Herbst 1913

der Verfasser.

Richard Strauß — eine Charakter-Skizze.

(1896)

> „Hollah, Sixtus, auf *den* hab' Acht!"
> Denn „wie er *mußt'*, so *konnt'* er's —
> das merkt' ich ganz *besonders*!"
>
> R. *Wagner*, „Meistersinger".



Warum ich wohl an diesen jungen Tonmeister so unbedingt glaube? Je nun, das hat seine *zwei* ganz bestimmten Gründe, einen so zu sagen *historischen* und einen rein *persönlichen*; wenn man will, steckt auch vielleicht ein gutes Stück Fatalismus mit darin und dahinter. Der *historische* beruht für mich darauf, daß ich dem Studium der Musikgeschichte ein für alle Mal die Überzeugung entnommen habe, daß auf diesem Gebiete — ganz wenige seltene und anderweitig wieder ihre Erklärung findende Erscheinungen, wie z. B. Berlioz oder Rob. Schumann ausgenommen — selbst die *Genie's* nur als „Talente" des Technischen zu beginnen pflegen, soll anders eine wirklich gesunde, aufsteigende Entwicklung bei ihnen vor sich gehen. Sie treten stets auf die Schultern ihrer unmittelbaren Vorgänger und fangen vor allem damit an, sich die Mache bis

zu ihrer Zeit herauf Schritt für Schritt erst einmal anzueignen. Bach, Händel, Gluck, Hayd'n, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Spohr, Wagner, Liszt — sie Alle haben ihren Weg so und nicht anders zurückgelegt, und daß es bei Richard Strauß sich ebenso verhält, dafür liefern seine Werke von den ersten Klavier- und Liederkompositionen an bis zu seinen letzt erschienenen Tonpoesien und dem gewaltigen Musikdrama „Guntram" den schlagenden Beweis.... Der zweite, rein persönliche Grund, der mich mit so felsenfestem Vertrauen auf diesen Komponisten als den „Auserwählten" unter den Berufenen blicken läßt, führt sich auf die schwere, langwierige Krankheit zurück, die der jugendliche, in künstlerisch hoch strebendem Eifer sich verzehrende Körper vor etwa 4 Jahren zu überwinden hatte. Als er damals, von einer akuten Lungenentzündung gepackt und nieder geworfen, im Weimarer „Sophienhause" zur Pflege lag und wir eine Woche lang voll ernster Sorge um sein kostbares Leben bangten, da stand es bei mir fest: Wird der Freund jetzt von uns genommen, dann war er eines jener, nach dem Ratschlusse der Vorsehung früh wieder verbrauchten Wunderkinder, wie sie die Kunstgeschichte hin und wieder zeitigt, eines jener rasch vorüber gehenden Meteore, deren hell erstrahlender Glanz darum doch um nichts weniger schön in der Erinnerung bleibt, weil er so bald schon verlöschen mußte; wird er aber trotz seiner, ohnedies nicht allzu starken Körperkonstitution, wider Erwarten (durfte man damals leider schon sagen — oh, es waren gräßliche

Tage!) uns am Leben erhalten, dann ist dies das unfehlbarste Zeichen dafür, daß ihn der Himmel sich noch zu Großem bestellen will, daß dieser Jungmeister der Welt und unserer Zeit wirklich etwas zu sagen hat.... Und er genas völlig; ja noch mehr, er hat sich nach einem kurzen, aber nicht minder bedenklichen Rückfall im darauf folgenden Jahre durch eine einjährige Reise nach Griechenland und Egypten nunmehr so andauernd mittlerweile gekräftigt, gestärkt und gestählt zugleich, daß er der Erfüllung seiner weiteren Erden-Mission getrost und mit gutem Vertrauen wohl in's Auge sehen kann. Seit jener Zeit ist mein Glaube an dieses aufgehende Gestirn ein unerschütterlicher geworden — und es bleibt schon dabei: Ich liebe ihn!

Richard Straußens musikalisch-geistige Entwicklung ist von Anbeginn an im Gegensatze zu allem bloßen Stürmer- und Drängertum, zu aller leeren Kraftmeierei, die ihre Kräfte nur vor der Zeit sinnlos verpufft — eine um so zuverlässigere gewesen, je mehr sie eine in diesem Sinne streng organische und Stufe auf Stufe fortschreitende war. Er blieb nicht nur, selbst als frühreifes Wunderkind, bis zum Maturitätsexamen fest auf dem humanistischen Gymnasium sitzen, ja besuchte selbst dann noch einige Semester lang fleißig die Universität seiner Vaterstadt (welch' allgemein philosophische Bildung seinem geistigen Streben natürlich nur zu Gute kommen konnte), er machte zuerst auch die strenge (praktische und theoretische) Schule im

Musikalischen durch, wurde von dem alten damaligen Hofkapellmeister Mayer in München in das engere Handwerk mit fester Zucht eingeweiht, mit Harmonie, Kontrapunkt und Instrumentationlehre nebst allen Malicen und Finessen dieser ernsten Disziplinen nach allen Regeln und Chikanen der Musikpraxis „gefuchst“ (NB: „Fuge“ — von „fuchsen“!) und versprach zu jener Zeit daher ein recht wackerer, schlechter und rechter, „absoluter“ Musiker vor dem Herrn zu werden. Freilich war er schon bei Absolvierung des Gymnasiums so weit darin vorgeschritten, daß damals der inzwischen leider verstorbene Prof. Josef Giehrl zu mir von ihm sagen konnte, es sei für alle Musiker etwas geradezu Verblüffendes, wie der junge Mensch alle Formen bereits vollkommen sicher beherrsche.

Mit fast jedem neuen Werke bemächtigte er sich so zu sagen eines besonderen Styles. Aufgewachsen und erzogen in den alten Anschauungen der Klassik, versuchte er sich naturgemäß zunächst in den „geheiligten“ Formen der Altmeister Hayd'n, Mozart, Beethoven. Neben einer zur Zeit, da er noch die Gymnasial-Schulbank drückte, komponierten und im Kgl. Odeon zu München von Levi aufgeführten Sinfonie, dürfte das Streichquartett in A dur (Werk 2) als Entwicklungstufe typisch angesehen werden. Aber jene Versuche bedeuteten für ihn auch schon gleichzeitig eine Überwindung des klassischen Styls, und so sehen wir den tapfer Ausscheitenden bereits mit Werk 3 auf ein neues Gebiet einlenken ,auf ein Gebiet, wo der Geist Schumanns

und Mendelssohns, wenn nicht „über den Wassern", so doch über den, mit wohlig duftenden Blumen bewachsenen und Nächtens von Elfen und Kobolden belebten Fluren schwebt. Fünf kleinere Stücke und eine Sonate (in h moll) für Klavier, sowie eine Sonate für Violoncello mit Klavier sind charakteristisch für diese Periode. Zum Teil gehören auch noch einige nun folgende Werke mit dazu, die neben dem Bestreben, der verschiedenartigen Ausdrucksformen Herr zu werden, zum ersten Male Sinn für die Verwertung der Eigentümlichkeiten aller jener Instrumentalmittel verraten, welche geeignet erscheinen, der musikalischen Zeichnung Kolorit, der Tonsprache Glanz und sinnfällige Eindringlichkeit noch zu verleihen. So entstand das prächtige, im ersten und letzten Satze geistvoll virtuos gehaltene, im langsamen Mittelsatz ungemein poetisch empfundene Violin-Konzert in d moll, äußerlich zunächst wohl veranlaßt durch des Künstlers eigene Studien auf diesem Instrumente. Für das vom Vater, dem alten Prof. Franz Strauß, mit seltener Meisterschaft geblasene Waldhorn schrieb der junge Komponist ebenfalls ein Sonder-Konzert, das von den hervorragendsten Waldhornbläsern als das Non plus ultra an Schwierigkeit unter allen Hornkompositionen bezeichnet wird. Besonders erwähnenswert ist aus dieser Zeit aber die Serenade in Es dur für dreizehn Blasinstrumente. Durch dieses Werk sicherte sich der junge Künstler, der damals noch nicht einmal den Staub des Gymnasiums von

seinen Füßen geschüttelt hatte, das Interesse und die dauernde Gunst keines Geringeren, als Meister Hans von Bülows. Dieser führte die Serenade mit seiner Meininger-Kapelle überall auf und machte so schon damals auf den Namen Richard Strauß in weiteren Kreisen mit ebenso viel Nachdruck als Erfolg aufmerksam. Gelegentlich einer Aufführung des Werkes zu München, für welche der Meister des Dirigentenstabes diesen seinem hoffnungvollen Schützling in die Hand gegeben hatte, spielte sich ein, namentlich für Bülow charakteristischer Vorfall ab. Nach dem sehr günstig verlaufenen Konzert erschien nämlich der Vater des jungen Taktstock-Debütanten bei Bülow, um diesem seine Reverenz zu machen und im Namen des Sohnes zu danken. Aber, o weh — da kam er bös an! Bülow hatte den grimmigen Antiwagnerianer — denn das war der alte Waldhornprofessor der Kgl. Kapelle! — von den ersten Münchner Aufführungen des „Tristan" und der „Meistersinger" her, wo er ihm genug zu schaffen gemacht haben mochte, noch in höchst ungnädiger Erinnerung; er fuhr ihn daher nach echt Bülow'scher Art hart an und bedeutete ihm, daß er seines Dankes nicht begehre; wenn sein Sohn nicht ein so großes Talent wäre, würde er sich den Teufel 'was um ihn scheren! Und damit schlug er dem Herrn Papa eines wohlgeschätzten Sohnes die Tür vor der Nase zu. Erst nach Jahren, als der Name Richard Strauß schon trefflichen Klang in der Kunstwelt erlangt hatte, sollten sich diese Gegensätze allmählich ausgleichen.

Die zweite größere Komposition des jungen Tondichters, welche von einem Bülow für wertvoll genug befunden wurde, um ständig auf seinen Konzert-Programmen zu figurieren, war die 1881 erschienene f moll-Sinfonie. Man wird es nach der bisherigen Entwicklung unseres Komponisten nur begreiflich finden, daß der jugendliche Feuergeist in seinem Schaffen nicht unbeeinflußt blieb von dem Geiste des damals schon hoch angesehenen Meisters, dessen größere Werke so bedeutsam und zugleich dokumentarisch geworden sind für denjenigen Zweig der musikalischen Kunstproduktion unserer Tage, welchen man wohl — nicht ganz unrichtig — mit dem Namen „Tonarchitektur" bezeichnet hat, vom Geiste nämlich eines Johannes Brahms. In der Tat machen sich in der f moll-Sinfonie zum ersten Male deutliche Brahms-Einflüsse bemerkbar. Wichtig und interessant für den Fortschritt der geistigen Entwicklung des Künstlers ist namentlich der Bau, die organische Gestaltung der einzelnen Sätze; und da zeigt sich denn an verschiedenen Stellen schon mit unzweideutiger Klarheit, daß der Komponist an dieser Art konstruktiver Musikschöpfung, und sei sie noch so wirkungs- und kunstreich, kein volles Genügen findet. Zwar spielt und „operiert" er mit seinen Themen im Vollgefühle seiner sicheren, schier unerschöpflichen Gestaltungkraft und baut ein so formschönes, fest da stehendes Gebäude, wie nur wenige Tonsetzer unserer Tage es fertig zu bringen im Stande sein dürften; doch aber künden sich schon hier und dort jene leisen

Donner an, welche im steten Crescendo endlich das ganze Gebäude und seine starren Formen erzittern und zerbersten machen sollten, so daß der Geist frei und auf selbsteigenen Bahnen empor zur Sonne schweben konnte. Jenes grollende Crescendo setzt sich mit gewaltiger Steigerung fort in den, ebenfalls noch eine gewisse geistige Verwandtschaft mit Brahms verratenden Werken 13 und 14, einem Klavierquartett in c moll, „Burleske" (d moll, für Klavier und Orchester) und dem großen Chorwerke „Wanderers Sturmlied". Das letzt genannte Werk bildet aber bereits das bedeutsame Signal zum heran nahenden „Sturm und Drang" in dem jungen Tonmeister: jetzt war er reif und innerlich wie technisch fertig hierzu, und damals war es Alexander Ritter in München, der Komponist der Opern „Der faule Hans" u. „Wem die Krone?", der ein künstlerisches Mentoramt bei ihm übernahm, den Feuerkopf in ihm weckte und sich das unvergängliche Verdienst erwarb, über die historische Bedeutung der neueren Wagner-Liszt'schen Musikrichtung dem schlummernden Genius in ihm das richtige Licht aufzustecken, dem jungen Mann ein für alle Mal klar die Augen zu öffnen, der, wenn auch bereits ein ausgeprägter Charakterkopf, so doch noch ohne alle geschichtliche Zukunft in unserer Musikbewegung da mit einem Male glänzend hervor trat. Ich habe das alles persönlich mit erlebt, um es genau zu wissen!

Eine ganz neue Welt ging ihm nun mit einem Male auf. Seine, auf der Tonkünstler-Versammlung

in Wiesbaden mit so starkem Erfolg aufgeführte, große sinfonische Phantasie „Aus Italien“ bedeutet hier den Durchbruch dieses neuen Evangeliums in seinem Schaffen; sie ist das eigentliche Signal, der Weckruf zu neuem Leben. Noch hat sie die Eierschalen der älteren sinfonischen Form in vier konventionellen Sätzen allerdings nicht völlig abgestreift; aber die Tendenz der bloßen kunstgerechten Ausfüllung dieser Form mit so zu sagen „abstrakt schönem“ Inhalt erscheint bereits gänzlich über Bord geworfen. Von nun ab schwebt mit großen, leuchtenden Lettern „Musik als Ausdruck“ gleich einem Lebens-Motto über dem Schaffen des Komponisten, und interessant und wiederum äußerst bezeichnend ist es, wie jetzt der Begriff der „Ausdrucksmusik“ in den Werken von der „Italienischen Sinfonie“ an sich immer mehr erweitert, vertieft und jene durchaus individuelle Prägung angenommen hat, welche dazu berechtigt, nunmehr auch von einem Straußischen Styl als solchen zu reden. Als erste Stufe in dieser Entwicklung enthält die „italienische Sinfonie“ — es ist zu erraten — Naturschilderungen, teils tonmalerisch fixiert, teils in Stimmungbildern sich auslebend. Diejenigen Partien des Werkes, in welchen Naturlaute — gewissermaßen zu tonsprachlichem Ausdruck erhoben — Verwendung finden, mußten dem Komponisten schon deshalb äußerst glanzvoll und farbenprächtig gelingen (man höre den III. Satz: „Am Strande von Sorrent“), weil er den ganzen modernen, neudeutschen Orchesterapparat, den er

von nun an seinen Zwecken dienstbar macht, in geradezu virtuoser Weise zu handhaben verstand wie kein Anderer. Jene Partien aber, welche als Abglanz einer, von der äußeren Natur angeregten Gemütstimmung die Wechselbeziehungen zum Ausdrucke bringen zwischen den Schwingungen der Seele und den nur der letzteren, nicht dem leiblichen Ohre mehr vernehmbaren, ewig tönenden Harmonien des Alls, sie vollends verraten eine ganz ungewöhnliche vornehmlich dichterische Gestaltungkraft und tun uns kund, daß nunmehr der Tonpoet in unserem jungen Meister energisch das Wort zu führen gesonnen ist. „Gewaltig, und nicht wie die Schriftgelehrten" sollte der mit der Zeit noch aus ihm reden, ließ er sich zunächst auch noch gar ungestüm und brauseköpfig vernehmen, sowohl in besagter „italienischer Sinfonie" als besonders auch in den unmittelbar darauf folgenden größeren Werken. Ja sogar eine, vorläufig für den Durchschnittsgeschmack „ganz absurde Geberdung" des plötzlich in Gährung gekommenen „Mostes" setzt hier stellenweise wohl ein; jedes der sich nun anreihenden Stücke ist nichts Geringeres als eine kühne Kolumbus-Fahrt, je eine tonkünstlerische Entdeckungreise zur Erforschung der annoch unaufgehellten Gebiete des musikalischen Ausdrucks — der Meister faßt das Ziel dabei so weit, wie nur irgend denkbar, und frägt: Wie weit geht überhaupt die Ausdrucksfähigkeit der Musik? Oder — Musik als „Seelensprache" kurz definiert: wie weit reicht wohl überhaupt das Sprachvermögen der

Seele? So entstehen nun die — sagen wir: mehr „extremen" — Werke „Don Juan" (Werk 20) und „Macbeth" (Werk 23). Es sind sinfonische Dichtungen mit programmatischer Unterlage; der Entstehungzeit nach reiht sich die eine der andern ganz unmittelbar an. Während aber die „Macbeth"-Tondichtung später noch eine durchgreifende Umgestaltung erfuhr, namentlich in der instrumentalen Gewandung, stand der „Don Juan" mit gewaltigen Strichen gezeichnet von vorne herein in geschlossener Einheitlichkeit da. Es steckt vor allem viel Elan in diesem großzügigen Wurf. Und es ist zudem auch dasjenige von beiden Werken, welches trotz seiner Exzentrizität besonders gerne von fortschrittlich gesinnten Dirigenten zu Gehör gebracht wird, vielfach schon aus dem Grunde, weil kaum ein anderes Stück so geeignet sein dürfte, die Leistungfähigkeit eines Orchesters darzutun als eben diese, von eminenten Schwierigkeiten geradezu strotzende Tondichtung. Der ihr zu Grunde liegende Ideengang findet sich in Worten ausgedrückt mit einer Stelle aus Lenau's gleichnamiger Dichtung, die als „Programm" der Komposition selbst beigefügt ist. Der Kern dieser Idee ist Ekel am Leben, hervorgerufen jedoch durch ganz andere Motive, als diejenigen waren, welche in Wagners „Faust-Ouvertüre" z. B. zum Daseinsüberdrusse führend wirksam gewesen. Reden hier schon die ersten Takte von bitterer Lebensnot, die den Geist mit schweren Ketten nieder zieht und an's Gemeine fesselt, so blitzt in dem flammenden E dur der Einlei-

tung zur „Don Juan"-Dichtung eine verzehrende Lebens- und Liebesglut auf, und aufwärts geht's durch unermeßliche Weiten „im Sturme des Genusses"! Ein allmähliches Zurückebben der hoch aufschäumenden Wogen führt noch nicht zur Ruhe, denn noch ist der Sturm nicht vertobt, die Liebeskraft nicht erschöpft; durch den Schönheit-Dithyrambus hindurch, der nun folgt, klingt's wie verhaltene Leidenschaft. Immer heftiger wird ihre Glut, immer wilder wächst sie und bäumt sich auf, bis sie sich schließlich steigert zu einem orgiastischen Taumel, gegen den die Programm-Worte:

„Hinaus und fort nach immer neuen Siegen,
So lang der Jugend Feuerpulse fliegen!"

schier matt und nichts sagend erscheinen wollen. Dann, mitten in den wahnsinnigsten Rausch des Genusses hinein, ein blendender Blitzstrahl: die Liebeskraft ist hin, „der Brennstoff verzehrt auf dem kalten Herd", die Welt wüst, öde und leer, tief umnachtet — tot alles Wünschen und Hoffen! Merkwürdig ist mir hiebei aber immer gewesen, und zwar als eines der kennzeichnenden Dokumente für das nun höchst gesteigerte, moderne Ausdrucksvermögen gerade der Strauß'schen Musik, wie selbst in den letzten Endakkorden das Moment des Ekels als letzte Unbefriedigung noch zum Mitklingen gebracht ist, trotzdem doch ihr konsonierend abschließender Charakter an der Beendigung des Tonstückes keinerlei Zweifel aufkommen läßt — ein genialer Zug und technisch beinahe dem Ei des Kolumbus zu vergleichen. [Anmerkung 1913: Später — im

„Zarathustra"-Schlusse — freilich zu einer ganz neuen Formel bedeutsam noch ausgestaltet.]

Ist im „Don Juan" der zum Ekel am Leben führende Wahnwitz übermütigen Genusses, so ist im „M a c b e t h" der Wahnsinn schrecklichster Grausamkeit das Problem, welches hier wie dort zur höchsten Präzision des Ausdrucks gesteigert erscheint bezw. geführt hat; der S h a k e s p e a r e'sche Held ist hier dem Tondichter Vorwurf gewesen. Den wilden Dämonismus dieses fürchterlichen Charakters sucht er in Tönen auszumalen; keine Farbe ist ihm zu grell für diesen Zweck, keine Ausdrucksnüance zu herb. Ja, es hat mitunter selbst den Anschein, als verwischten sich ihm die Grenzen zwischen psychischer und physischer Sphäre, als wollte er mit übermenschlicher Kraft dem geistigen u n d leiblichen Auge ein Bild hin zaubern von nie geschauter, erschütternd grandioser Furchtbarkeit. In noch kaum gehörten Kakophonien förmlich schwelgend, geht das Werk bei Philistern und Banausen allerdings der Bezeichnung „Musik" oder „Kunstwerk" leicht verlustig; Freunde ursprünglich-elementar sich äußernden Schaffensdranges werden aber dieses kraftgeniale, schneidend harte Stück tönender Poesie, ist es gleich das „Haarsträubendste", was der trotzig-junge Himmelsstürmer bis dahin je geschrieben, als Entdeckungreise gebührend zu würdigen und selbst zu schätzen wissen.

Es ist nun gerne zuzugeben, daß diese beiden Werke, in Sonderheit der bei aller Größe der Konzeption so „entsetzliche", auch für das Gehör direkt

„grausame“ „Macbeth“, schon ob ihrer schweren Eingänglichkeit zuletzt doch mehr persönliche Bedeutung für den Komponisten selber und seine eigene künstlerische Vervollkommnung haben dürften, wenn schon ihnen als ebenso beredten wie berühmten Etappen auf dem musikalischen Fortschrittswege nach jenem letzten Ausdrucksziele hin zweifellos ein historischer Dauerwert für alle Zeiten gesichert bleiben wird. Um so freudiger aber muß man dann jedenfalls die ersichtliche Läuterung begrüßen, die in dem Weiterschreiten zu „Tod und Verklärung“ hin ganz entschieden vorliegt. Waren es in den früheren Tongedichten jedes Mal von außen an ihn heran tretende Motive, die den Anstoß gaben, so lagen für die Entstehung von „Tod und Verklärung“ Ursache und Beweggrund (zum ersten Mal also) ausschließlich im Künstler selbst; denn „Erkrankung und Genesung“ hätte es dafür, rein biographisch, wohl auch heißen können. In ihm wurde die Idee, unter schweren eigenen Lebenskrisen, geboren; aus ihm heraus gewann sie als tief ernstes Erlebnis eines Krankenlagers zwischen Tod und Leben musikalisch-poetische Gestaltung. Erst dem fertigen Werke fügte dann der väterliche Freund des Komponisten, Alexander Ritter, ein programmatisches Gedicht bei, welches in seiner klaren Diktion und anspruchslosen Schlichtheit wohl geeignet erscheint, ohne von der Hauptsache ab zu lenken, als Schlüssel zum Verständnisse des Ganzen selbst zu dienen. Es lautet:

In der ärmlich kleinen Kammer,
Matt vom Lichtstumpf nur erhellt,
Liegt der Kranke auf dem Lager. —
Eben hat er mit dem Tod
Wild verzweifelnd noch gerungen;
Nun sank er erschöpft in Schlaf,
Und der Wanduhr leises Ticken
Nur vernimmst du im Gemach,
Dessen grauenvolle Stille
Todesnähe ahnen läßt.
Um des Kranken bleiche Züge
Spielt ein Lächeln wehmuvoll:
Träumt er an des Lebens Grenze
Von der Kindheit goldner Zeit? . . .
Doch nicht lange gönnt der Tod
Seinem Opfer Schlaf und Träume;
Grausam rüttelt er ihn auf,
Und beginnt den Kampf auf's Neue
Lebenstrieb und Todesnacht.
Welch' entsetzenvolles Ringen! —
Keiner trägt den Sieg davon,
Und noch ein Mal wird es stille!
Kampfesmüd zurück gesunken,
Schlaflos, wie im Fieberwahn,
Sieht der Kranke nun sein Leben,
Zug um Zug und Bild um Bild,
Inn'rem Aug' vorüber schweben.
Erst der Kindheit Morgenrot,
Hold in reiner Unschuld leuchtend!
Dann des Jünglings keck'res Spiel —
Kräfte übend und erprobend,
Bis er reift zum Männerkampf,
Der um höchste Lebensgüter
Nun mit heißer Lust entbrennt. —
Was ihm je verklärt erschien,
Noch verklärter zu gestalten:
Dies allein der hohe Drang,

Der durch's Leben ihn geleitet.
Kalt und höhnend setzt die Welt
Schrank' auf Schranke seinem Drängen;
Glaubt er sich dem Ziele nah,
Donnert ihm ein „Halt" entgegen.
„Mach' die Schranke dir zur Staffel!
Immer höher nur hinan!"
Also drängt es, also klimmt er,
Läßt nicht ab vom heil'gen Drang.
Was er so von je gesucht
Mit des Herzens tiefstem Sehnen,
Sucht er noch im Todesschweiß,
Suchet — ach! und findet's nimmer.
Ob er's deutlicher auch faßt,
Ob es mählig ihm auch wachse,
Kann er's doch erschöpfen nie,
Kann es nicht im Geist vollenden. — —
Da ertönt der letzte Schlag
Von des Todes Eisenhammer,
Bricht den Erdenleib entzwei,
Deckt mit Todesnacht das Auge.

Aber mächtig tönet ihm
Aus dem Himmelsraum entgegen,
Was er sehnend hier gesucht:
Welterlösung, Weltverklärung!

Nicht ganz der Intention des Komponisten gerecht wird das Gedicht da, wo es das im letzten Todeskampfe ringend gedachte Individuum in Beziehung zur Außenwelt setzt, während der Tondichter an dieser Stelle offenbar (wenigstens nach seiner eigenen Äußerung darüber) einen inneren Vorgang zu musikalisch-plastischem Ausdruck erhebt. Nicht die Welt ist es, die „kalt und höhnend seinem Drängen Schrank' auf Schranke setzt", sondern die

„persönliche" Inkongruenz zwischen psychischer und physischer Kraft legt sein Streben lahm; sie auch führt dahin, daß die Seele nach unsäglicher Erdennot und Plage, in die nur spärlich freundlichere Strahlen hinein leuchten, sich endlich darnach sehnt, in das Licht einzugehen, von der Welt erlöst zu sein und die Verklärung zu erschauen.

Wenn wir so dem gewaltigen Tongedichte recht auf den Grund sehen, ist es eigentlich eine Art „Hannele" in der Tonkunst — von ähnlicher Bedeutung wie dort für des Dichters persönliche und poetisch-litterarische, so für des Komponisten eigene, biographische und die allgemeinere (historische) Musikentwicklung. Dort in der Dichtung ist der soziale, hier in dem Tonstücke der aesthetische Mensch — cum grano salis — das Thema. Auch hier der Fiebertraum auf einem Sterbelager, auch hier der eintretende Tod in seiner ganzen Erhabenheit, auch hier kurz vor dem Entfliehen der Seele schon ein heller Lichtblick in die bis dahin nur geahnten, nie erreichten, himmlischen Sphären, und das Paradies, das im ganzen Erden-Streben niemals recht ergriffen werden konnte, in weiten Pforten mit voller Glorie durch den Tod nun endlich hell geöffnet; auch hier — um das Gleichnis vollends gar auszubauen — wie bei Hauptmann, die angebliche, scheinbare „Reaktion" zum Besseren, Harmonischeren in der Entwicklung unseres Tondichters von „Don Juan" und „Macbeth" zu diesem Werke hin, die aber, weit entfernt, einen Rückschritt etwa zu bedeuten, vielmehr gerade als

energischer Vorstoß aus dem Real- in's Idealreich aufgefaßt werden darf. Zwar wirkt auch in diesem Werke die Gärungsepoche, ein angespanntes, mächtig ringendes Ausdrucksbedürfnis in den Mittelsätzen noch nach; auch hier gibt es noch gar manche Stellen, die alten Ohren in ihrer Rücksichtlosigkeit vielleicht als „eitel Ohrgeschinder" wohl erscheinen mögen. Allein die Palette der angewandten Instrumentalfarben, die schon seit der „Italienischen Sinfonie" ob ihrer Neuheit allseitig Aufsehen erregt hatte, zeigt sich nun in vollkommen individueller Mischung; die Wogen leidenschaftlichen Ungestüms beginnen sich doch zu glätten und zu beruhigen. Dazu auch zeigt sich der Geist dieses Genre's im Liszt'schen Sinne nun völlig abgeklärt, die Form durchaus selbständig fort gebildet, im reinsten Lichte wahrhaft lauter „wiedergeboren". Unter den lebenden jüngeren Tonsetzern gibt es daher auch wohl Keinen, der das künstlerische Erbe Wagners und Liszts in der Instrumentalmusik energischer, innerlicher und — streng künstlerischer, so zu sagen aesthetischer angetreten hätte, Keinen, der von dem Komponisten Liszt vor allem mehr gelernt, namentlich den Sinn von dessen „sinfonischer Dichtung"-Form technisch wie geistig tiefer, richtiger, reifer, befähigter erfaßt hätte als unser junger Meister, und zwar speziell wieder in eben diesem Werk. Er vereinigt sogar in gewissem Sinne — so weit sich beides überhaupt enger verbinden läßt — die beiden Stylarten: die polyphon-imitatorisch-ma-

lerische Weise Wagners mit der mehr homophon-modulatorisch-plastischen Art eines Liszt, die feine Liszt'sche Enharmonik wiederum mit der sensiblen und reichen Wagner'schen Chromatik — keineswegs nur äußerlich — zu einem höheren, bisher noch nicht gekannten Dritten, einem völlig neuen Gebilde, in welchem größere Gegenständlichkeit mit innerster Wahrheit des Empfindungausdruckes sich vermählt und je nach Bedarf abzuwechseln vermag. Stellen, wie die dröhnenden, gleichsam aus ehernem Munde erschallenden Posaunen-„Halt!"-Rufe finden ihr Vorbild schlechterdings nur in einem Werke wie der Liszt'schen „Dante-Sinfonie"; andere wieder, wie der zweimalige Zusammenbruch des Ideales in ein wahres Chaos von Tönen, ihren Vorläufer nur bei Wagner (im Vorspiele zu den „Meistersingern" z. B.). Am Schlusse, gleich nach dem Eintritte des Todes, das sanfte, leis anwachsende Emportragen der Seele auf Engelsfittigen, gibt sich ganz und gar echt Lisztisch; die große Apotheose mit der grandios breiten Steigerung und dem hoch geschwungenen, herrlich schönen Bogen gegen das Ende hin ist wiederum den besten Wagner'schen Mustern nachgebildet, im Grund aber durch die glänzende Kombination Beider doch eine durchaus selbständige, bislang noch ungeahnte musikalische Errungenschaft: „Das Unerhörte, hier wird es gehört" — „tönend wird für Geistesohren schon der neue Tag geboren!" . . . . .

Als Richard Strauß im Frühjahr 1892 seine gewaltige Tondichtung „Tod und Verklärung" zum ersten Mal im Liszt-Vereine zu Leipzig dirigiert hatte und hernach von Einem aus dem Kreise seiner begeisterten Verehrer befragt wurde: „Was soll darauf nun wohl noch folgen?!" — da zuckte der Tondichter die Achseln und meinte: „Jetzt gebrauchen wir das Wort!" — „Also ein Musikdrama?" — „Vielleicht!" Und ein leichtes, sarkastisches Lächeln umspielte dabei seine Lippen: Jenes Konzert war nämlich am Abende des 16. März, und — „Weimar, 17. März 1892" steht als Tag der Beendigung unter dem Textmanuskript (ersten Entwurfes) zum „Guntram". Ehe wir aber nunmehr zur Betrachtung dieses, den Gipfelpunkt im bisherigen Schaffen des Meisters bezeichnenden Werkes übergehen, dürfte es wohl am Platze sein, zunächst noch einen Blick auf diejenigen seiner Tonschöpfungen zu werfen, in welchen schon vor dem „Guntram" das „Wort gebraucht" ist, auf seine mannigfachen Lieder. Auch sie lassen ja, wie die Instrumentalkompositionen, einen Entwicklunggang erkennen, eine Entfaltung jedoch mehr nach der Seite äußerer Technik, in der Behandlung der Singstimmen also und des Klavierpartes. Ihrem Wesen nach unterscheiden sie sich von den zahllosen Liedern der meisten Komponisten des Durchschnitts von Anfang an freilich schon dadurch, daß sie nicht bloß den — gewissermaßen eingefangenen und kondensierten — melodisch-harmonischen Duft bieten, der die rhythmisch bewegten Worte und

Silben eines Gedichts an sich schon umgibt, sondern daß sie vielmehr — der Liszt'schen Lyrik am nächsten verwandt und kongenial — als „musikalische Nachdichtungen" dem, was sich im tiefsten Grunde der Dichtung, als der gewöhnlichen Sprache nicht mehr zugänglich, vorfindet, durch die Tonsprache Ausdruck verleihen. Wenigstens tritt das Streben nach dieser höchsten Kunst der Liedvertonung schon deutlich in den ersten Vokalkompositionen des Meisters hervor. Es ist Anfangs sogar — man sehe z. B. Werk 10, Nr. 6: „Die Verschwiegenen" — da und dort die Ursache von spröden Härten und einer gewissen Zähflüssigkeit in der Klavierbegleitung geworden: Eigentümlichkeiten, die sofort gemildert erscheinen oder ganz verschwinden, um dem leichtesten, sprudelndsten Satze Raum zu geben, so bald es sich um ein Gedicht handelt, in dem es wenig oder gar keine verborgenen Schätze zu heben gibt, bei dem es vielmehr entweder nur ankommt auf das Fixieren der allgemeinen Stimmung — siehe u. a. in Werk 10, das „Allerseelen" — oder auf ein bestimmtes Kolorit und — wie etwa in dem allbekannten „Ständchen" und der „Barkarole" (beide aus Werk 17) — eine mehr äußerliche Charakterisierung, welch' letztere dann nicht selten musikalisch-deskriptiver Natur ist; in den hübschen „Mädchenliedern" Werk 22, den „Schlichten Weisen" Werk 21, sowie an anderen Orten finden sich Beispiele auch hiefür. Wunderbar abgeklärt in der Diktion und, mit einfachsten Mitteln im Ausdruck, ungemein sicher getroffen er-

scheinen die (erst vor Kurzem veröffentlichten) Lieder Werk 26, auf zwei Gedichte von L e n a u und Werk 27, nach Poesien von H e n c k e l l , H a r t und M a c k a y. Hier zeigt sich in der Beschränkung der echte M e i s t e r ! Wie beredt interpretieren nicht die wenigen Noten des „O, wärst Du mein“ (in Werk 26) alles das, was an unsäglichem Schmerz in den Textesworten nur eben angedeutet werden konnte! Mit welch' zarter Hand ist nicht der intim poetische Gehalt des Mackay'schen Poëms „Morgen!“ (Werk 23, Nr. 4) ausgeschöpft und tönend wiedergegeben! Und wie grandios wirken nicht die ehernen Akkorde in dem tiefernsten „Ruhe, meine Seele!“ (ebenfalls Werk 27) nach dem gleichnamigen Gedichte von Karl Henckell!

Dieses letzte Liederheft ist übrigens auch noch in anderer Beziehung als nur für den musikalischen Entwicklungweg unseres Meisters von entschiedenster Bedeutung. Wer unter unseren heutigen Komponisten hätte sich v o r ihm schon an die Lyrik eines M a c k a y , eines K a r l H e n c k e l l gewagt, um ihren, im edelsten Sinne modernen Inhalt in Musik um zu setzen? Wer hätte schon vorher für diese ganz neue Art poetischen Schaffens das adäquate musikalische Ausdrucksvermögen besessen? Ist es nicht belangreich und viel sagend, daß e r es sein mußte, der für Henckells eminent bedeutsame Worte: „Diese Zeiten sind gewaltig, bringen Herz und Hirn in N o t !“ den Lapidarstyl der musikalischen Interpretation sich treffend erfand? Und d a s ist ja gerade das ganz Besondere und

Eigenste bei ihm: seine neue Technik der Liedkomposition erscheint nicht wie bei so Vielen, selbst den fortschrittlichsten zeitgenössischen Komponisten (z. B. Wolf, Ritter, Sommer, Behn u. A.), als ein von außen Überkommenes, durch Reflexion Übernommenes. Auch er nimmt zwar, wie sie, seinen Ausgang von Wagner und Liszt; aber, während jene im Grunde doch mehr ältere Poesien nur in dieses neue, zeitgemäßere Gewand mit mehr oder minder modischem Faltenwurfe kleiden, tränkt er sie beherzt mit dem modernen, in neuen Anschauungen und Formen sich ausprägenden, Zeit bewegenden Geist und erschafft sich aus ihm heraus, auch innerhalb der ursprünglich und herkömmlich Wagner-Liszt'schen Form, einen ganz neuen, den ihm selbsteigenen „Styl". Und so scheint mir denn auch kein Zweifel mehr: ihm, der den ernsten Nöten und Kämpfen unserer Tage mit so großer innerer Anteilnahme gegenüber steht, und dessen Werke so oft ein Spiegelbild des geistigen Ringens der Gegenwart abgeben, ihm wird sicherlich dann die Zukunft gehören! — Als ich im Herbste 1893 bei meinem Abschiede von Weimar den Dichterkomponisten — und das ist er! — zuletzt aufsuchte, sprachen wir noch von Nietzsche, und er las mir einige Stellen aus dessen Hauptwerken vor; schon wenige Monate später, am 10. Mai 1894, als ich ihn am Nachmittage vor der Uraufführung seiner Erstlingsoper, drei Stunden vor Beginn, in seiner Wohnung wieder begrüßte, philosophierte er bereits über Mackay's, aufgeschlagen vor ihm liegen-

den „Anarchisten“-Roman und spielte mir zwei, jüngst von ihm gesetzte, tief poetische Lieder mit Mackay’schen Texten (eben jene später im Werke 27 erschienenen) auf dem Flügel vor, wie als wäre er gar nicht derjenige, welcher am selben Abende noch seine allererste Oper auf den „Welt bedeutenden“ Brettern heraus zu bringen hätte! ....

Diese Oper, sie bildet nun für unseren Meister die letzte bedeutsame Entwicklungstufe zum modernen (natürlich im besten Sinne) Menschen und modernen Künstler hin. Zunächst rein künstlerisch betrachtet, ist der „Guntram“ wohl dasjenige Werk, in welchem er sich des Wagner’schen Styles für seine Technik des Musikdrama’s vollends bemächtigt hat. Ob er Wagner damit ein für alle Mal schon in sich überwunden hat, das ist wieder eine andere, vor der Zeit kaum zu beantwortende Frage. Wenn man aber verfolgt, wie sich die geistigen, dichterischen und musikalischen Anregungen aus so ziemlich allen Opern und Musikdramen Wagners darin wieder finden, und dazu die ganze Art der bisherigen, unaufhaltsam vorwärts schreitenden Entfaltung des Künstlers selber in Betracht zieht, so läßt sich vielleicht a priori die Behauptung aufstellen, daß er sich durch den „Guntram“ nicht nur mit jenem Styl überhaupt vertraut gemacht, sondern sich zugleich den gesammten Wagner vom „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ bis „Tristan“, „Meistersinger“ und „Parsifal“ herauf mit einem Mal auch schon vom Halse geschrieben.

Richard Strauß ist überzeugter Wagnerianer genug — so weit bei ihm, dem „Selberaner", diese Bezeichnung noch irgend angebracht sein mag, um einzusehen, daß der große Meister Recht hatte, als er die historische Oper verwarf; daß diese Oper mit ihrer großen Haupt- und Staatsaktion für die Musik und deren Empfindunggehalt ein reines Unding ist, und daß es ein Stoffgebiet vielmehr mit allgemein menschlichem Inhalte, frei von aller konventionellen Fessel, mit einem rein psychischen Kern aufzufinden gilt, wenn anders ein echtes Musikdrama überhaupt zu Stande kommen soll. Er denkt aber doch auch klar, um nicht zu sagen selbständig genug, um zu erkennen, daß Wagners letzte Schöpfungen der, in der Kunstgeschichte nur ein Mal mögliche, organische Ausbau einer ganz bestimmten Eigenart, ein völliges Sichausleben des künstlerischen Genius in ihm nach der einmal eingeschlagenen besonderen Richtung hin waren, für spätere Nachfolger aber eine wahre Sackgasse bedeuten. Er ist daher auch der unerschütterlichen Überzeugung, daß es für den jüngeren Komponisten-Nachwuchs vor allem darauf ankommt, jene höchsten Gipfel, auf die uns Wagner hinan geführt, um Einiges wieder herab zu steigen, nur um auf einen anderen Gebirgszug dadurch erst wieder zu gelangen, von diesem aus vielleicht andere, neue, wo nicht gar höhere Bergrücken erst einmal zu gewinnen und mit der Zeit eigene Höhenspitzen dann auch weiterhin zu erklimmen. Mit seinem „Guntram" ist er jedenfalls auf dem allerbesten

Wege dazu, indem er zwar nirgends die geistige Anknüpfung an sein großes Ideal-Vorbild verleugnet, aber doch im Format und stofflichen Vorwurf eigentlich wieder mehr auf die „Lohengrin"- und „Tannhäuser"-Periode des Meisters zurück gegriffen hat. So hält er sich ganz von selbst schon frei von jedem Überschwang und übermäßigen Schwalle, der mit Recht den Nachahmern Wagners als etwas Unrechtes so oft zum Vorwurfe gemacht worden ist, da er nur einen völlig ungesunden, unreifen und unverdaulichen Widerspruch zwischen Stoff und Gestaltung, Empfindung und Ausdruck, Inhalt wie Form zu künden pflegt. Anderseits vermag er aber doch auch wieder jener anderen Forderung vollauf gerecht zu werden, die in jüngster Zeit der feinsinnige Grazer Musik-Aesthetiker Fr. von Hausegger namentlich in seiner „Mahnung an junge Komponisten" nachdrücklichst verfochten hat: nur Eigenes, Persönliches — nichts, was nicht erlebt und innerlich selbst durchlebt wäre, zu gestalten. Im „Guntram" — und das ist nun zugleich das große Neue, Gewichtige und Entscheidende daran, was alle die, mehr nur berufenen als gerade auserwählten, Wagner-Jünger bisher meist so schmerzlich vermissen ließen — ist alles eigenstes, innerstes Erlebnis; aber eines von jenen ganz großen, welche die Zeit, ihre Strömungen aus Philosophie und Religion, ihre Kunst- und Kulturbewegungen, ihre Zeichen und Ideen in sich widerspiegeln, wahre „Gelegenheitdichtung" (im Goethe'schen Sinne) also, und durch und durch

mit dem eigenen heißen Herzblute des Komponisten warm durchtränkt. Ich brauche ja nur darauf hin zu weisen, daß der Held des Drama's ein religiöser „Sänger" ist, und hierzu nur noch leise anzudeuten, daß man in dem anderen Sänger und Führer (Friedhold mit Namen) — Alexander Ritter in München, seinen langjährigen Freund, zu suchen, in dem Verhältnisse Beider also einen Nachklang so etwa der Beziehungen des Komponisten zu jenem geistigen Mentor zu sehen berechtigt ist, um damit sofort eine weitere, ganz bestimmte, ebenso tiefe wie zugleich interessevolle Perspektive hier eröffnet zu haben.

Geistig knüpft das Werk zunächst wohl an „Lohengrins" Gralreich, an „Tannhäusers" Minnegesang, an „Parsifals" Mitleidslehre, aber auch an Alex. Ritters „Wem die Krone?" an. Dort sagt nämlich Heinz, am Schlusse seiner Schilderung des Elends in deutschen Landen:

„Ach, wüßt' ich nur kunstreich die Worte zu führen,
Entfachen ein zornig flammendes Wollen,
Das führe durch's Land in donnerndem Grollen,
Zu künden in leuchtendem Morgenrot
Auf's Neu' der Menschenliebe heilig Gebot!"

Hier setzt „Guntram" unmittelbar ein. Aus einer ganz kleinen, unscheinbaren Bemerkung in einem Feuilleton der „Neuen freien Presse", daß in Oesterreich sich geheime, künsterisch-religiöse Orden ausgebildet hätten zur Bekämpfung der weltlichen Richtung des Minnesanges, schöpfte Strauß, wie er selbst mir einmal verriet, seiner Zeit die Idee zu

seinem Drama. Ein mystisch geheimnisvoller Bund von „Streitern der Liebe“ d. i. Künstlern, welche durch die Gewalt des Liedes die Herzen der Menschen zum Mitleide rühren und des Heilandes Werke in ihnen wirken wollen, steht daher auch im Mittelpunkte der Handlung. Guntram selbst, der Held des Ganzen, ist ein solcher Bundessänger, der soeben ausgesandt worden ist in ein unseliges Land, da der Bürgerkrieg durch alle Gaue rast. In Begleitung seines Freundes und seines geistigen Führers Friedhold (man beachte die schönen, grunddeutschen und gar bedeutsamen Namen!), betritt er den Boden dieses ausgepreßten und verwüsteten Reiches, wo ihm sogleich eine Anzahl Armer begegnet, die fliehend vor den Gräueln der Heimat eben in die Fremde auswandern wollen. Er kommt gerade auch recht, um Freihild, des Herzogs holde Tochter, von dem selbst gewollten Tode zu retten, den sie verzweifelt in dem nahen See sucht, um der ihr aufgezwungenen Ehe mit dem eigentlichen Wüterich dieses Reiches, dem Herzoge Robert, endlich zu entrinnen. Sie hat — eine Art heiliger Elisabeth — ihre schönste Lebensaufgabe bisher darin gesucht, dem armen, Not leidenden Volke, dem von ihrem Gemahle so viel hartherzige Unbill zugefügt wird, liebreich helfend beizustehen; nun hat man ihr aber auch noch diesen letzten Trost durch ein grausam Verbot entzogen. Es gelingt Guntram, das junge Weib von seinem Vorhaben zurück zu halten; mittlerweile ist der alte Herzog mit seiner Jagdmeute aus dem Walde heran gekommen — Guntram wird

zum Danke für die Errettung der Tochter als des Herzogs Gast auf das Schloß geladen. Da er sich zugleich eine Gunst frei ausbitten darf, heischt er straflose Freigebung der vom Herzoge Robert soeben wieder aufgegriffenen Flüchtlinge. Mit dem Abzuge des ganzen Trosses auf die Burg schließt der erste Akt in einem glänzenden Ensemble.

Der zweite bringt ein großes, prächtiges Festgelag am Hofe des Herzogs, bei dem sich zuerst das Lied des Narren und dann der „mit hohl feierlichem Pathos" gesungene Preisgesang vierer Minnesänger auf den Herrscher überaus charakteristisch abhebt von dem nachfolgenden, mächtig tiefen, ergreifend schönen „Friedens-Hymnus" Guntrams, einer der herrlichsten, erhabensten und großzügigsten Poesien, die überhaupt je geschrieben worden sind. Wie schon im „Tannhäuser" Wagners der Sänger Lied nicht lyrischer Selbstzweck blieb, sondern als Mittel zum Zwecke des Drama's vom Komponisten verwendet ist, so leitet auch diese Dithyrambe in ihrem weiteren Verlaufe zu dramatischem Wortstreit und Geisteskampf über, der noch dadurch eine besondere Zuspitzung erfährt, daß mitten in den Gesangsvortrag hinein die Meldung von einer neuerlichen Vasallen-Empörung im Land eintrifft und somit der im Herzen schon gepackte, mit seinem Gemüt der Lehre des heiligen Sängers sich bereits zuneigende Fürst alsbald auf die praktische Probe sich gestellt findet. In seiner edlen Begeisterung läßt sich Guntram sogar hinreißen, die umstehenden Vasallen zur Ergreifung Herzogs

Robert, des Friedensfeindes, aufzurufen — hiermit aber erfolgt zugleich plötzlich der entscheidende Umschlag: Robert, der dem Werke des Sängers von Anbeginn an mit eifersüchtigem Mißtrauen zugesehen hat, dringt jetzt mit dem gezückten Schwert auf den Verwegenen ein; und da Guntram, ihm rasch zuvor kommend, den Wütenden schlagfertig nieder streckt, wendet sich auch beim alten Herzoge wiederum der Sinn, so daß er den Sänger gefesselt in den tiefsten Turm abführen läßt und, nachdem er sich der, gleichfalls zu seinen Gunsten wieder wankend gewordenen Vasallen erst noch versichert hat, als Führer des Heereszuges in den aufgedrungenen Kampf auszieht. Freihild allein ist mit dem treuen Narren zurück geblieben. Sie wähnt sich nun frei durch Guntram, den sie jetzt liebt, und sie bittet ihren Gefährten, ihr zu seiner Befreiung aus Kerkers Nacht behilflich zu sein, um mit dem Sänger dann hinaus in die weite Welt, dieser Trübsal zu entfliehen.

Da sie aber Guntrams Wesen noch nicht kennt, da sie nichts weiß von seiner Zugehörigkeit zu dem heiligen Bunde, hat sie den ganzen Vorgang mißverstanden. Zwar das Schwert durfte der „Streiter der Liebe" in der Notwehr selbst nach den strengen Gesetzen des Bundes wohl ziehen; aber Guntram muß sich selber doch nun eingestehen, daß er es nicht ganz frei von irdischer, menschlich-sündiger Regung auf den Gegner gezückt hat, daß es — weniger der Tat, als der Gesinnung und dem Willen nach — nicht mehr nur Notwehr war, was ihn leitete, daß viel mehr sie, das Weib des Andern,

Schuld daran und Ursache dazu war, wenn hier Blut geflossen. Diese Gewissensqualen foltern ihn unter den, schauerlich in diese Mauern herüber tönenden „Requiem"-Klängen der den Leichnam Herzogs Robert zu Grabe geleitenden Mönche — bei Beginn des dritten Aktes. Darum ist auch seine aufflackernde Freude eine nur allzu kurze, da Freihild im finsteren Turme jetzt bei ihm erscheint, und es gestaltet sich die Lage für Beide nur um so konfliktreicher, als diese nun ihren Glauben frei bekennt, daß sein Sängermut nur für sie gestritten und glühende Minne ihm sein Schwert geführt habe. Er hingegen will jetzt „ewig einsam" von diesem Ort ohne sie fliehen... Anders wieder tritt er jedoch Friedhold gegenüber, der — ein ernster Richter seiner Tat — um ihn vor den Urteilspruch des Bundes zu fordern, kurz danach gleichfalls hier eintritt; diese Entwicklung ist nun der wichtigste Teil unseres Drama's. Freihild erfährt nämlich erst jetzt aus der Beiden Zwiesprache, welche Gelübde Guntram binden, und schwebt wiederholt zwischen Hoffen und Bangen. Indes, nicht jenes äußere Gebot ist es nun mehr, dem er sich fügt; wie verschüttet ist ihm die Erinnerung an den Bund und seine starren Gesetze: ex me mea nata culpa! Was Friedhold die Nacht sündiger Schuld nennt, dünkt ihm viel mehr heller Tag einer tieferen, geläuterten Erkenntnis. Nicht einem „Vereine" will er mehr Gehorsam schulden, der nur die Tat prüft; nicht einem Menschen Rechenschaft mehr ablegen, der ihn und sein Fehl gar nicht verstehen kann — er selbst will sich

zum Richter über sein eigenes Innere fortan aufwerfen, denn der Wille nur sühnt, was die Gesinnung verfehlt. Pflichtenzwang setzt der Bund für höchstes Streben, Gesetzesbann für seine hohen Ziele; die T a t , die er mit Strafe treffen will, die war gut, aber der sie vollbracht, steht a u ß e r h a l b seiner Gesetze — denn der Form nach war sie ja nur ein Akt der Notwehr. Nicht leugnet er den Schwur, den er dereinst geschworen; allein, der ihn geschworen, ist er heute nicht mehr. „Im V e r e i n e nur stark", möge Friedhold denn heimkehren zu den Brüdern, des Abtrünnigen Gedächtnis störe nicht ihren heiligen Bund; mögen sie fort träumen, die Guten, von der Menschheit Heil, nie können sie doch erfassen, was i h n bewegt — der Frau allein will er's künden! Mit i h r bleibt ihm daher nach Jenes Fortgange der schwerste Kampf noch zu bestehen. Denn, obgleich eben die Kunde überbracht wird, daß der alte Herzog im Kriege draußen gefallen und Freihild nun selber zur Herrin des Landes ausgerufen ist, muß er sie doch einsehen lehren, daß sie Beide kein irdisches Band vereinen darf; eröffnet sich Freihild doch gerade jetzt ein anderes, höheres Amt: die Krone zu tragen in S c h m e r z e n — zum Heil ihres Volkes, zum Schirme des F r i e d e n s. S i e muß ihn verstehen, denn nur i h r e Entscheidung kann ihn ganz erlösen. Mitleid heischte er von dem Tyrannen, er selbst der Liebe F e i n d in der S e l b s t s u c h t Zwang; ihr entsagend, die so innig er liebt, ewig ihr fern, von Glut verzehrt, will er sühnen seines Daseins schwere Schuld. Endlich — nach langem, stummen

Seelenkampf erfaßt sie den tiefen Sinn seiner Rede, beugt sich willig diesem in schwerer Selbstüberwindung und erlöst den Geliebten selbst durch einen demutvollen, langen inbrünstigen Kuß der Entsagung auf seine Hand. Mit dem ernsten Lebewohl der Beiden schließt das eigenartige, gar tiefe Seelen-Drama.

Daß der Dichter für diese seine, frei erfunden mit poetischer Kraft aus dem Bereiche der deutschen Volksitte geschöpfte Handlung das alt-deutsche Gewand zu Hilfe nahm, geschah mit weiser Berechnung der künstlerisch-malerischen Wirkung des Ganzen. Er ist innerhalb dieser typischen Form aber nicht nur individueller, sondern sogar für das moderne Bewußtsein und die besonderen Ideen unserer Tage noch um ein Gran aktueller vorgegangen, differenzierter geworden, unmittelbarer verständlich geblieben als vielleicht noch Richard Wagner. Straußens dichterische Begabung zeigt sich gleich mit diesem Werk auf einer Höhe, die wahrlich vollste Aufmerksamkeit erregen muß. Nicht nur als eine brauchbare „Opernunterlage" bewährt sich dieses Textbuch, es repräsentiert vielmehr ein Dichterwerk von selbständiger, so zu sagen zeitgemäßer Bedeutung. Ist damit auch noch nicht gesagt, daß es nicht in der Versbildung noch manche Wortausfeilung da und dort wohl vertragen könnte, daß gewisse Absätze, die ganze Durchführung nicht noch knapper gehalten sein dürften, daß nicht lyrische und epische Längen künftig zu vermeiden sein werden und gewisse Abwicklungen,

namentlich im III. Akte, nicht (im Ganzen) mehr als logische Auseinandersetzungen, statt als psychologische Entwicklung der Handlung zur Zeit noch heraus gekommen sind — dennoch bleibt der hohe, in sich einzigartige Wert der Dichtung als solchen bestehen.

Das Wichtigste und Bedeutungvollste an ihr ist jedenfalls die völlig neue, wenn man so sagen darf, modern-philosophische Richtung, die hier innerhalb der „Wagnerschule“ auf einmal zum Durchbruche gelangt; eine Richtung, welche zwar Schopenhauer durchaus noch nicht völlig „überwunden“ hat, doch aber bereits entschieden von Nietzsche-Stirner-Mackay'schem Geiste beeinflußt und durchweht erscheint, also einen radikalen (beinahe revolutionären) „linken Flügel“ innerhalb der Wagner-Bewegung selbst in Sicht stellt. Es ist namentlich eine prägnante Stelle in dem Zwiegespräche zwischen Friedhold und Guntram (im III. Akt), welche zu dieser Auffassung berechtigt, um so mehr, als sich aus dem genauen Studium des mir vorliegenden handschriftlichen Textentwurfes — welcher zwei wesentlich von einander verschiedene dritte Akte enthält — deutlich ergibt, daß des Dichter-Komponisten Feuergeist auch während der Konzipierung dieses Teiles nicht abließ, im wechselvollen Streben nach geläuterter Lebens- und Weltauffassung, nach seelisch wie geistig vertieften Anschauungen mit hohem Sinne zu ringen. Während im ersten Entwurfe der Held in Anerkennung seines ursprünglichen Gelübdes, bußfertig also im

Geiste des Bundes, von der hohen Frau entsagend scheiden mußte (ich glaubte den Sinn des Drama's damals dahin begreifen zu sollen, daß — wie die Jungfrau und Prophetin nicht zugleich Weib sein konnte — so auch diese „Streiter der Liebe" nur ledig der irdischen Liebesbande ihre hohe Mission der göttlich-religiösen, allgemeinen Menschenliebe zu erfüllen vermochten), sagt nun, nach der heutigen und endgiltigen Fassung, Guntram zu dem alten, darob schmerzlich bewegten Freund und Führer:

Arm an Erfahrung,
Glaubt' ich wohl einst,
Ein Herz sei
Durch Regeln zu leiten,
Ein Leben sei
Nach Gesetzen zu führen,
Der Masse nur billig,
Dem Vereine nur tauglich! —
Eine einzige Stunde
Hat mich erleuchtet;
Doch jetzt bin ich einsam,
Allein mit mir selbst!
Meinem Leiden hilft einzig nur
Meines Herzens Drang,
Meine Schuld sühnt nur
Die Buße meiner Wahl;
Mein Leben bestimmt
Meines Geistes Gesetz;
Mein Gott spricht
Durch mich selbst nur zu mir!

Indem hier der Held die Autonomie seines Geistes für sich in Anspruch nimmt, die „Selbstherrlichkeit" also — alles Gemeindebewußtsein von

sich abweisend — dem hehren Dienste der Verneinung des Willens weiht, steht er mit einem Fuße zwar noch auf dem Boden der Schopenhauer-Wagner'schen Bahnen. Aber schon kündigt sich ein neuer Wert (gewissermaßen der Geist Nietzsche's) bei ihm klar und vernehmlich an; deutlich spricht durch Guntram der Schöpfer des Werkes hier in ungleich zeitgemäßerer Sprache ein inneres Erlebnis, eine tiefe Welterfahrung, eine persönliche Weltanschauung — ja, nicht nur ein geistiges oder religiöses — nein, auch ein echt künstlerisches Selbstbekenntnis aus. Ein wenig später noch, und es wird dann vielleicht nicht mehr mit Entsagung enden; indem er hier Schopenhauer zu Nietzsche in sich selbst gleichsam weiter entwickelt, Weltverneinung zu Selbstbejahung fortbildet, vom demokratischen Prinzip ab zum streng aristokratischen sich bekehrt und für den Individualismus der Eigenpersönlichkeit sich entscheidet, erscheint sein Schaffen in dieser seiner Entwicklungphase als Übergangstufe, gibt sich sein Werk als Durchgangspunkt zu ferneren, geläuterten Umbildungen zu erkennen, nimmt daher auch „Guntram", die Dichtung, ganz sicherlich eine Art Mittelstellung in seinem geistig-künstlerisch-ethischen Werdeprozesse zur Zeit noch ein. „Man weiß nicht, was noch werden mag!" — Für jetzt glauben wir dem Drama die Lehre richtig entnommen zu haben, wenn wir sie dahin deuten: „Christus hat die Welt ein für alle Mal erlöst. Wir schwache Menschen aber können nicht Welt erlösen, son-

dern nur Welt überwinden. Zur Weltüberwindung jedoch vermögen wir es nicht zu bringen, wenn nicht bei uns und in uns die Selbstüberwindung erst voraus gegangen ist, und zu dieser gehört wiederum die Selbstprüfung, aber gewiß auch die Selbstbestimmung." ... Dies wohl der tiefere Sinn unseres „Guntram"-Gedichtes.

Die Musik des „Guntram" erscheint übrigens von dem mystischen Grundtone des Ganzen — wenngleich sie, gegen den Schluß hin, über diesen hinaus wächst — so sehr durchdrungen, daß sie eine höchst individuelle und markante Physiognomie aufweist, ein ganz besonderes, charakteristisches Gepräge trägt. Sie stellt gewissermaßen die organische Vereinigung von Reminiszenz-Motiv und Leitthema zu einem einheitlichen, durch und durch persönlichen Originalstyle dar. Mit plastischer Deutlichkeit treten das Liebesmotiv, die Leitmotive der Armen, des Festmarsches, des Kampfes, in erster Linie aber das Mitleids- und Bundesmotiv besonders prägnant hervor. Und namentlich die beiden letzt genannten nehmen einen breiten Raum in der Oper ein, wie sie denn zusammen auch den eigentlichen thematischen Kern des prächtigen „Vorspieles" zum Ganzen bilden, worin sich der zweite Teil mit dem energischen Kontrapunkt (Sekunden- und Quintenschritt aufwärts!) von der im I. Teil festgehaltenen Sphäre religiöser Idealität besonders charakteristisch und überaus wirksam abhebt. Hier entdeckt sich auch zugleich auf's Tiefste die einheitliche Organik wiederum des Strauß'schen Schaffens, da hier das

Glaubensmotiv des Bundes — der „Weckrufer des Guten“ — als diatonische Umkehrung (in bejahender Form von unten nach oben schreitend) des, zumeist in's Chromatische übersetzten, von oben nach unten abfallenden Mitleidsmotives offenbar wird, sich beide also gleichsam als die Gegenpole des e i n e n religiösen Grundwesens zu erkennen geben; ganz ebenso, wie z. B. auch in dem, gleich zu Anfang ertönenden Motive der erlösenden Liebe das Mitleidsthema als Bestandteil schon mit enthalten ist. Überaus glänzend, echt „Straußisch“ ist natürlich wieder das Orchesterkolorit gediehen. Gehört geschicktes, effektvolles Instrumentieren unter den jungen Komponisten von heute so zu sagen zum guten Ton, so ist doch sicher: s e i n e ganz besondere Palette der Instrumentalfarben hat ihm noch Keiner abgeguckt; was wohl der Hauptsache nach darin seinen Grund haben mag, daß Andere „instrumentieren“, er aber bereits orchestral zu denken und zu entwerfen versteht. Vertraut mit den feinsten Eigenarten eines jeden Instrumentes, überrascht er nicht selten die Ausführenden im Orchester selbst mit den unerhörtesten Wirkungen, die er diesem oder jenem Instrument aus seinem individuellen Charakter heraus ab zu gewinnen weiß. Freilich, Schwierigkeiten regnet's dabei nur so; namentlich dem Bläserchore werden Aufgaben gestellt, wie dieser sie selbst bei einem W a g n e r , L i s z t und B e r l i o z kaum noch gekannt hat. In demjenigen, worin die „Guntram“-Musik den Hörer vertraut, oder doch bekannter anmutet, bewegt sie sich zwischen „Lohengrin“

und „Parsifal“; in dem feinen Geäder des thematischen, polyphonen Gewebes geht sie aber — kaum möchte man es für möglich halten! — selbst noch über einen „Tristan“ hinaus: die dortige detaillierte Seelenhandlung wird hier zur modernen Nervenanalyse gleichsam fort gezüchtet, das psychologische Moment noch weiter differenziert.

Man wird sich nun allerdings, — trotz dem vielen Hervorragenden, das unser Werk enthält, und trotz seiner wirklich echten Größe — immerhin stets gegenwärtig zu halten haben, daß man es im „Guntram“ mit einem Erstlingswerk auf dem Gebiete des musikalischen Drama's noch zu tun hat. Was der junge Tonheros der Welt in seinem „Guntram“ geschenkt hat, das dürfte so ungefähr — für seine Entwicklung — sein „Rienzi“ sein. Er wird weder eine solch' anstrengende, übergroße Tenorpartie wie die des Titelhelden mehr schreiben, noch auch wird seine musikalische Ausdrucksweise in einer (im ersten und dritten Akte namentlich zu beobachtenden) solch' ungestümen „Tristan“-Ekstatik allzu lange beharren — rein physisch kann das ja schon kaum mehr einer aushalten! Auch über eine zeitweilig wohl noch vorhandene Unangemessenheit der Ausdrucksformen gegenüber dem Auszudrückenden wird seine gesunde Selbstkritik sicherlich noch mit sich zu Rate gehen, und vor allem wird er die ganze Deklamationsart mit der Zeit noch dahin läutern, daß einerseits die Sing-Stimmen nicht mehr zu sehr gedeckt bleiben, anderseits nicht so viel von dem Texte verloren geht, wie dies heute, bei dem ersten

Wurf, allerdings noch öfter der Fall ist. Wer aber Vorspiele wie diese zum ersten und zweiten Aufzuge, die Szene zwischen Guntram und den Armen, den Auftritt Freihilds mit der noch nie gehörten Harmonisierung und Instrumentation, das rauschende Fest am Hofe mit dem herrlichen Friedenshymnus, zumal aber die schwierigen Ensembles im ersten und zweiten, den Schluß des zweiten und die ganz unsagbar schöne, unvergleichlich einzige, einfach ihres Gleichen suchende Schlußszene des dritten Aufzuges geschrieben, der hat eine solche Potenz eigenen Könnens, ein solches Vermögen künstlerischer Eigenart in persönlicher Selbstausprägung einzusetzen und einen so unverkennbaren, zwingenden Beruf zu solchem Werk in sich, daß man — weiß Gott! — nicht etwa nur mehr von Epigonentum bei ihm sprechen kann, sondern den Progonen unter den lebenden Zeitgenossen in ihm laut und freudig begrüßen muß.

Schon gelegentlich meiner Besprechung der Weimarer „Guntram"-Aufführung in der „Neuen deutschen Rundschau" hatte ich angedeutet, daß unter dem geheimnisvollen „Bunde" zuletzt doch wohl die Bayreuther Gralsgemeinde zu verstehen sei, zu der den „Eigenfüßler" (Guntram-Strauß) sein Mentor Friedhold (Alex. Ritter) von Stirner-Nietzsche wieder zurück bringen wollte. Daß in der Tat sein Wähnen in dem modernen „Wahnfried" auf die Dauer nicht jenen Frieden finden würde, welchen der Meister von Bayreuth zum Lebensabend seinerseits dort gefun-

den, das war schon seit Frau Wagners unvergeßlich viel sagendem Ausspruche voraus zu sehen, mit dem sie Strauß nach seiner ersten Bayreuther „Tannhäuser“-Leitung (1894) begrüßt hatte: „Ei, ei — so modern, und dirigiert doch den Tannhäuser so gut!“ Diese Notwendigkeit, sich als furchtlos-radikaler linker Flügel vom lediglich konservierenden rechten Flügel der „Wagnerschule“ mit der Zeit selbständig abzulösen, hat sich seither als eine innere, zwingende immer klarer bei ihm herausgestellt.

Unmittelbar nach Beendigung des Bühnenspieles „Guntram“ (1894) hatte der junge Meister sein Augenmerk auf den volkstümlichen Stoff des „Till Eulenspiegel“ gerichtet, aus dem er zunächst auch ein heiteres, zweiaktiges Bühnenwerk zu gestalten gedachte. Der erste Akt, der im Textentwurf alsbald vorlag, ließ erkennen, welcher Art diese musikalische Komödie sein würde: nämlich wiederum — trotz der älteren Gewandung — durchaus modern, überall unsere Zeit widerspiegelnd und ihre mannigfachen Schäden und Torheiten mit feiner, überaus geistreicher Satire geißelnd. Dabei erschien dieser erste Akt so außerordentlich lebendig in der dramatischen Aktion, so fesselnd, daß es seine ganz besonderen Gründe gehabt haben muß, wenn Rich. Strauß zunächst von der weiteren Bearbeitung dieses Stoffes für das Theater abgesehen und einstweilen seinen humorvollen und doch auch rein menschlich so beziehungreichen Inhalt in einem „sinfonischen Gemälde“ zum Ausdrucke gebracht hat.

Es ist vielleicht bekannt, daß Strauß mir aus alter Anhänglichkeit die Ehre angetan hat, meinen Namen auf die Partitur dieses seines „Erzschelmen" zu setzen. Ich will nun hier gar nicht von dem rechtschaffenen Stolze sprechen, den ich über diese persönliche Widmung eines der geistreichsten Orchesterwerke, die je geschrieben worden sind, begreiflicher Weise empfinden muß; denn — wer weiß? am Ende hat mit diesem „Original-Dedikations-Ulk" (wie er mit eigener Hand auf das mir zugesandte Partitur-Exemplar schrieb) der Schalk, der er nun einmal ist und bleibt, auch mich zuletzt doch nur wieder foppen wollen! Ich will auch gerne bekennen, daß ich die „komische O p e r" vom Till Eulenspiegel, welche der Freund anfänglich beabsichtigte, fast noch lieber gesehen hätte; und ebenso, daß in mir nach der Partitur und so manchen anderweitigen Berichten, bevor ich das Werk selbst gehört hatte, der scheinbare Überschuß des „tonmalerischen" Elementes — also der Nachahmung und g e g e n s t ä n d l i c h e n A b s c h i l d e r u n g im Verhältnisse zu der, von mir stets vertretenen Musik als einer K u n s t d e s i n n e r e n A u s d r u c k e s — allerlei Befürchtungen über die endgiltige Wirkung aufkommen lassen wollte bezw. zum Mindesten rege gemacht hatte. Allein gerade darum halte i c h mich doch auch verpflichtet, gleichsam im Namen einer dafür erkenntlichen Öffentlichkeit, dem jungen Tondichter nun den freudigsten Dank eines bewundernden Publikums für dieses, über die Maßen freiherrliche und Leben sprühende Stück auszusprechen.

Ja, ich begreife es jetzt auch nur zu gut, warum die „Oper" von ihm erst noch ad acta gelegt worden ist: war doch der ganze Bereich als völlig neuer, ungewohnter Boden erst versuchsweise zu prüfen und das Erdreich technisch zu untersuchen — Terrain gleichsam zu rekognoszieren; das Ausdrucksgebiet musikalischer Ironie mußte anbauender Weise erst einmal bearbeitet werden, ehe ein lebenskräftiges Musikdrama darauf erwachsen konnte [Anm. 1913: wir haben es späterhin, in der „Feuersnot", gewissermaßen noch beschert erhalten]. Bisher hatte man nämlich nur immer vermeint, daß der Humor in der Tonkunst zu fassen sei; dieser Meister des charakteristischen Ausdrucks hat es aber fertig gebracht, daß wir nun auch an die Ironie als Inhalt und Gegenstand der Tonkunst glauben müssen, so sehr den abstrakten Aesthetikern darob die Haare sich sträuben mögen. Für ihn war höchstens bei Berlioz oder durch Liszts „Faust"-Sinfonie im Mefisto-Satz eine Art Vorstufe vorhanden (welch' letzterer bekanntlich die Herabzerrung und Zersetzung der Faust-Motive, ihre Auflösung in höhnische Skepsis bringt); indessen, das war doch eigentlich erst die „Karikatur" in der Tonkunst, mit der Strauß'schen Idee nur insofern verwandt, als beiden das Bizarre schließlich unwillkürlich gemeinsam bleibt.

In einer Oper „Till Eulenspiegel" freilich würde dieses spezifisch-„Ironische" nur mehr einen integrierenden Teil vom Ganzen gebildet haben und der Humor wohl wieder mehr in den Vordergrund

haben treten können. Was den Inhalt und die einschlagende, durch und durch zeitgemäße Wirkung eines solchen komischen Musikdrama's urdeutscher Kunst anlangt, so wäre mir darum nicht im Geringsten bange gewesen. Bereits früher verlautete einmal, daß der Komponist dabei an eine stoffliche Kombination der Volksage vom „Eulenspiegel" mit dem „Schildbürgertum" denke. Das wäre in der Tat eine sehr tief ersonnene Idee und ein entschieden intuitiver Gedanke, darum zweifellos auch ein glücklicher Griff gewesen. Schon der alte Sokrates pflegte sich bekanntlich scheinbar unklug seinem Gegner gegenüber zu stellen, um in dieser Verkappung dann desto tiefere Weisheiten auszukramen und in aller Sophistik desto ernstere Wahrheiten nur wieder zu vermitteln. So auch kleidete Till Eulenspiegel seine Antworten oft in jene Schellenkappe, durch welche er dann seinem Widerparte das „Fell über die Ohren" zog, dabei gar gewichtige Philosophie offenbarend und überlegene Welterkenntnis entwickelnd. Ich weiß sehr wohl, daß das nicht der alleinige Hauptinhalt seiner, oft sehr derben Spässe in dem bekannten Volksbuche ist; immerhin wird man mir Recht geben, wenn ich sage, daß es die letzte Quintessenz der Eulenspiegel-Sage und ihrer unverwüstlichen Idee doch bildet. Liegt nun solcher Gestalt bei der Figur dieses „losen Vogels" der Hauptwitz in der Weisheit, die aus all' dem dreisten Prellen derer, die nicht alle werden, aus allem scheinbaren Witzeln und Sich-blöde-stellen hindurch blitzt und den ernsten Hintergrund zuletzt abgibt,

auf dem sich jener Schabernack eben doch abspielt, so noch weit mehr, wenn als das natürliche Gegenbild hiezu das kleinliche Schildbürgertum prägnant heraus gestellt wird, würde (in der Oper) das wahre Wesen des befreienden Humors, als der schwebenden Temperatur zwischen Erhabenheit und Lächerlichkeit, wirksam auch wieder zu Tage getreten sein. Eine unvergleichlich-unvergängliche Satire, in welcher gleichzeitig auch das Bohème-Genie dem Philisterium gegenüber einmal sein Mütchen kühlen und allem Banausentum ein Schnippchen für ewige Zeiten schlagen könnte — aber, anders als etwa in Wagners „Meistersingern", der heutigen veränderten Zeitlage entsprechend: nicht mehr nur aesthetisch, sondern auch ethisch und sozial — ließ sich aus diesem Grundstoffe schmieden; eines der bedeutsamsten musikalischen Dramenspiele, ein den Ausdruck der Zeit zu geschichtlicher Dauer in das 20. Jahrhundert hinein vermittelndes, komisches Opernwerk wäre wohl auf diesem Wege, aus dem vorliegenden Ideenkreise zu erholen gewesen.

Je nun, was wissen wir wohl davon, ob der Münchener Tondichter nicht insgeheim nach wie vor diesen Gedanken noch hegt, und daß nicht dieses humorvolle Werk modernsten Styles in aller Stille dennoch bei ihm langsam dereinst heran reift? Gleich sehen täte es dem „Schlingel" in ihm ja, daß er uns, durch solche Abschlagzahlung gewissermaßen für eine größere Öffentlichkeit, einstweilen nur auf seine Weise gehänselt hätte und eines

schönen Tages mit einem Janus-Doppelkopf herein getänzelt käme: die eine Gesichtshälfte mit dieser reinen Instrumental-Partitur scheinbar absoluter Musik in noch dazu altfränkischer „Rondoform“ („Und das freuet unsere Alten!“) stock-reaktionär nach der Vergangenheit und speziell wieder nach Liszts „sinfonischer Dichtung“ - Form zurück schielend; das andere Gesicht aber einer fernen, unbekannten Zukunft zugekehrt, Kommendes vorschauend und neue Lebensgeister lebfrisch ausstrahlend? Am Ende lacht er uns Alle gar noch herzhaft aus und dreht uns kecklich die berühmte „lange Nase“, dieser schwer zu fassende, lockere Zeisig und arge Wicht, wenn wir heute etwa noch bedauern wollten, daß der prächtige Stoff und die Fülle seiner musikalischen Gesichte von ihm leider nicht in die Lebensfülle dramatischer Gestaltung aufgenommen worden sei! „Wer sagt euch denn, daß das nicht noch kommt?!“ — möchte er dabei vielleicht in sich hinein kichern. Und fürwahr, das wäre ein höchst genialer „Streich“ der jüngsten „Moderne“, die dann wohl innerlich ein doppeltes Anrecht hätte, sich auch einmal über ihr eigenes Publikum in Schelmenweisen Luft zu machen; geht Strauß doch schon in jenem seinem Orchesterwerke witzig auf Gewohnheit, Meinung und Anschauung seiner musikalischen Umgebung ein, um selbst in diesem, den Zopf sarkastisch respektierenden Rondo-Gefäße doch nur seinen eigensten, freiesten Inhalt, im angeblich Alten neuen

Dichter-Sinn und modernstes Programm-Wesen nunmehr einzugießen bezw. einzuschänken.

Das bringt mich nun aber noch auf einen weitern Umstand zu sprechen. Man hat dankenswerter Weise versucht, dem wunderlichen Wesen des, so tolle Sprünge machenden Abenteurers durch technische Analysen inhaltlich bei zu kommen. So besteht z. B. eine (im Verlage der „Allgemeinen Musik-Zeitung" erschienene) sehr verdienstliche musikalisch-litterarische Erläuterung von W. Klatte, die zur exoterischen Einführung in das Verständnis des Werkes gar ausgezeichnet geeignet ist. Allein die „esoterische" Bedeutung des Werkes liegt doch nach meinem Dafürhalten recht zuversichtlich noch ganz anderswo. Wir müssen uns nämlich davor hüten, diese Musik mit ihrem allerdings frappanten Schäkern und Kichern, ihren Spitzfindigkeiten, Spässen und Narreteien, diesen „Galgenhumor" in der Tonkunst, allzu gegenständlich als „tonmalerische Illustrierung" gewisser Volksbuch-Vorgänge oder wie eine naturalistische Schilderung ganz bestimmter, charakteristischer „Streiche" eines konkreten, lokal bestimmten Volks-Helden nur zu nehmen. Strauß wäre lange nicht der Musiker, der er wirklich ist, und nicht der verständnisvolle Liszt-Nachfolger, als den er sich in früheren Tondichtungen wiederholt ausgewiesen hat, wenn er es nicht verstanden hätte, von diesem Individualfall der Sage zum Typus selbst fort zu schreiten, dieser alt deutschen Historie

auf den allgemeineren, rein menschlichen Kern und Daseins-Grund zu blicken. Er sagte sich: In diesem Spottvogel und „scharlachenen Prinzen jeden Über-Mutes" des Mittelalters lebte und wirkte etwas, das immerdar wieder kehrt auf dieser Erden in dem Verkehr eines überlegenen Geistes mit der Außenwelt — das Thema des geistigen Triumphes über die einengende, Luft raubende und Atem benehmende Umgebung steckt jedenfalls darinnen. Und nun „schildert" er nicht, dies und das lediglich vertonend (höchstens die Stelle mit der großen „Ratsche" kann nicht gut anders denn als übermütige Spektakelnachbildung beim Hineinreiten in den Geschirrhaufen gedeutet werden), sondern er entwickelt die Ausdrucksgegensätze dieser beiden, von Natur antipodischen Welten durch thematische Gruppierungen und rein musikalische Gestaltungen in ihrem ewigen, allenthalben giltigen Widerstreite zu einander. „Epater le bourgeois!" — Krieg gegen alle Mäßigkeits-Apostel, wider die alte Zunft der nur Tugendhaften und Behäglichen, alle guten Spießer und sicheren „Enthaltsamkeitschulen!" — könnte das Motto zum Ganzen geradezu schon lauten. So kann es sich denn auch kaum gegen den Schluß hin um eine anschauliche Hinrichtungsepisode und den jämmerlichen „Tod" Eulenspiegels am Galgen in Wirklichkeit handeln, der ja bekanntlich auch gar nicht erfolgt ist (ein Till braucht zudem niemals zu „leugnen"), sondern vielmehr der Sinn ist der und die Empfindung die: Nehmt ihr dem

Genie gleich Luft und Licht, stellt ihr ihm auch Bein für Bein, ja, wollt ihr ihm gelegentlich sogar „den Strick drehen“ und es mit äußerer Gewalt, die euch nun einmal leider eure Macht gibt, mit dem Tode bedrohen — ihr könnt es gar nicht umbringen, es spottet selbst eurer „hochnotpeinlichen“ Gerichte; sein Witz schwingt sich über euch hinaus: es bleibt der „Strick“, und sein Geist lebt schließlich im Bewußtsein des Volkes fort, weit länger und dauernder als all' euere einfältige „Schildbürgerei“!

Im Innenteile schon des, gleich einem „Rattenfänger von Hameln“ doch wieder so ungemein lockenden, dabei durch und durch modern empfundenen und überaus genial ersonnenen, zweiten Hauptmotives (in den Hörnern) liegt jenes „Foppen“ klar zu Tage; denn das „frozzelt“ rhythmisch, vexiert melodisch und äfft harmonisch, den Hörer sowohl als auch den Spieler, und bleibt dabei doch im frischesten Flusse lebendigster Kontrapunktik rein musikalisch überlegen. Ebenso ist das kurz abfallende „lustige“ Motivchen (zuerst in der Klarinette, bald darauf), eigentlich nur eben die kichernde, vor Lachen sich ordentlich schüttelnde, mehr unstäte Form des, in „Prolog“ und „Epilog“ zur fest umrissenen Gestalt der Sage später verdichteten „Galgenvogels“ — der Eulenspiegelei. Das Ganze „rundet“ sich so in der Tat sehr wohl und beißt sich so zu sagen wieder in den Schwanz — daher auch der Name „Rondo“, ganz abgesehen noch von der formellen thematischen Durch-

führung der verschiedenen Haupt- und Nebenthemen für sich. Den „Refrain" bildet dazu immer das „Es war einmal ein Schalk" des musikalischen kurzen „Prologes", das im „Epilog" dann etwa mit: „Seht, so entstand die Sage von diesem lustigen Vagabunden!" zu übersetzen wäre, während alles dazwischen Liegende die Frage behandelt: „Wie so ist dies denn nun gekommen?" (deren Beantwortung mit unerschöpflich reichhaltiger Abwechslung in infinitum so weiter gesponnen werden könnte); und der rhythmisch noch so fidele, lebhaft drängende, zugige Ausklang scheint schließlich nur abermals mit kräftigem „punctum und Streusand drauf!" uns zu bestätigen: „Ja, ja — er war eben doch ein Tausendsassa, nehmt alles nur in allem: ihr werdet so bald nicht seines Gleichen seh'n!" Die merkwürdigsten Vortragsbezeichnungen und dynamischen Vorschriften in der Partitur, wie z. B. gemächlich, schelmisch, schattenhaft, gleichgiltig, leichtfertig, ausgelassen, drohend, entstellt, kläglich u. s. w., bilden hier die einzelnen, sehr bezeichnenden Ausdrucksetappen der besonderen Empfindungsphären in diesem Seelenprozess — eines bleibenden, natürlichen Antagonismus zweier polarer Lebensgruppen; das geberdet sich bald mit rhythmischer Tollheit, bald mit harmonischer Wunderlichkeit, und dann wieder in leichtlebigster polyphoner Spielerei; hier gedämpft-gehemmt-nachdenksam — dort übermütig-keck sich gehen lassend — ein kapriziöses Unikum seiner Art, wie der selige Eulenspiegel

selber schon ehedem eines gewesen. Und Instrumental-Witze macht der Kerl: hier offen, dort gestopft, da Pauken mit Holz-, da mit Schwammschlägeln, vierfache Kontrabässe, und was dergl. mehr — es ist nicht auszuschreiben! Harfe und Tuben fehlen zwar, dem Vorwurf entsprechend; sonst aber ist das moderne „große“ Orchester mit allen Schlaginstrumenten, zudem in drei- bis vierfacher Bläserbesetzung mit oft mehrfachen Streicherteilungen in echt Strauß'scher, großzügig kühner, ja raffinierter Handhabung verwendet. Und daß diese Partitur tatsächlich ein bis dahin unerhörtes Non plus ultra heutiger Orchestertechnik bildet, das wird jeder bestätigen, der sie einmal aufmerksam studiert und mit ihren Vorgängern genauer verglichen hat, — wie er sich auch sonst wohl persönlich zur Sache stellen möge. Endlich ist dies noch das Eigenartige, Sonderliche daran: der neuzeitliche empirische Fortschritt in der Analyse des Seelenlebens von der Differenzierung des Gefühls bis zur Bloßlegung der Nerven hin, etwas von der „Teilung der Töne“ der modernen Malerei, steckt auch in dieser ganz neuen Orchestertechnik, in welcher Strauß als verheißungvoller Zukunftstern der deutschen Musik in Wahrheit über Berlioz, Liszt und Wagner selbst noch hinaus weist. Also nochmals sei es gerne hier wiederholt: „Ich schmeichle mir und akzeptiere dankend!“ —

Nächst diesem virtuosen Glanzstücke, das ihm schon den Namen des „deutschen Berlioz“ — ob

mit Recht oder mit Unrecht, bleibe hier unentschieden — eingetragen hat, ist der nunmehr vollständig ausgereifte junge Meister an ein weiteres Orchesterwerk gegangen, über dessen Idee nur erst zu verraten ist, daß es „Menschliches, Allzumenschliches“ zum Gegenstande haben will, und daß es den Namen „Also sprach Zarathustra“ erhalten soll. Die Einen meinen, daß es sich um eine hoch ernste, tragisch-sinfonische Dichtung dabei handeln, die Andern tuscheln, daß der Welt überwindende Humor darin in einer völlig neuen Beleuchtung sich darstellen werde. Daß unser Künstler sich neuerdings wieder auch der reinen Instrumentalmusik zuwendet, hat vielleicht nicht zum Letzten darin seine äußere Veranlassung, daß er außer seiner Theatertätigkeit als Hofkapellmeister der Münchner „Kgl. Oper“ bekanntlich auch der Wirksamkeit als Konzertdirigent einen großen Teil seiner Kraft und seines künstlerischen Seins zu widmen hat und daß er mit gleicher Liebe die Bühne wie das Konzertorchester vor sich sieht. In der Tat vereinigt er in sich aber auch außerordentliche Fähigkeiten für diese beiden Wirkenssphären. Ilm-Athen erlebte durch Straußens Wirksamkeit am dortigen „Hoftheater“ sogar eine Art von neuer Blüteperiode, wie es solche seit Liszts Zeiten nicht mehr gesehen hatte. Die Macht seiner überragenden Künstlerschaft wirkte gleicher Weise wie seine alles bezwingende und fesselnde Persönlichkeit begeisternd, fort reißend, zu höchsten Leistungen anspor-

nend auf Ausführende — läuternd, klärend, vertiefend auf Genießende. Ganz natürlich will es daher erscheinen, daß auch heute, nachdem er seit zwei Jahren aus jenem Wirkungkreise geschieden, die Spuren seiner „Weimarer Erdentage" noch deutlich an Ort und Stelle zu erkennen sind. Leistungen, Wirkungen, kurz alle Werke der musikalisch-theatralischen Kunst werden dort noch jetzt nach „Straußischem Maßstab" gemessen, und Mitglieder der Weimarer Hofkapelle äußerten noch vor Kurzem, befragt nach der Schwierigkeit eines neuen Bühnenwerkes: „Seitdem wir unter Strauß all' die großen Sachen studiert haben, mögen wir kaum noch etwas spielen, bei dem's nichts ‚zu knacken' gibt." So hatte er eine sonst nüchtern praktische, oft mit störrischem Trotze gegen Neuerungen sich auflehnende Denkungsart der dortigen Philisterei auf jene Idealitätsphäre hin zu lenken gewußt, in welcher allein Kunsttaten vollbracht werden. Indessen auch wirkte er dort nicht bloß als geschickter Taktschläger, sondern als ein echter „Dirigent" von Gottes Gnaden und — so recht nach dem Herzen des Bayreuther Meisters! Das will heißen, daß er, schon Kraft seiner allseitigen humanistischen Bildung, nicht nur praktischer Orchesterleiter im Theater, sondern auch Leiter der Bühnenvorgänge, Kapellmeister u n d Regisseur in e i n e r Person zugleich war. Daher denn auch die geradezu einzigen Musterdarstellungen des „Lohengrin" und „Tannhäuser", durch welche sich Weimar mit Recht den

Namen eines „Klein-Bayreuth“ für eine Weile verdiente; daher die (trotz der bescheidenen Mittel, welche für die Ausführung nur zur Verfügung standen) unvergleichlich packenden „Tristan“-Aufführungen, in denen nun zumal die geniale, faszinierende Leidenschaft des Meisters wahre Wunder wirkte. Ist doch der „Tristan“ heute sein Lieblingswerk zu nennen! Als er seiner Zeit auf dem Krankenbette lag und selbst sich schon mit dem Gedanken an ein baldiges Ende vertraut machen zu müssen glaubte, da meinte er zu einem Schüler und Freund, es wäre doch recht schön, wenn er nun sterben könnte; nach einer Weile aber fügte er ernst hinzu: „Nein, erst möchte ich doch noch den ‚Tristan‘ dirigiert haben!“ Heute dürfte er anläßlich dieses Ausspruches an jene, mir unvergeßliche Episode nach einem Universitäts-Kolleg des Münchner Aesthetikers Carrière (das wir Beide im Winter 1882/83 gemeinsam besuchten) erinnert werden, wie er nach alter Anschauung „von Kontrapunkt auch nicht die Spur“ damals noch in dem selben Werke entdecken wollte, als er einmal die „Tristan“-Partitur in meinen Händen erblickte. Eben dazumal war es ja auch „in holder Jugendzeit“, daß wir an der Hand eines „publicums“ des derzeitigen Prager Professors Jodl unsere Anschauungen über Schopenhauer in gegenseitiger Aussprache zu klären suchten und bei dem gemeinsamen Besuch einer „Genoveva“-Aufführung im Münchner Studenten-Stehparket diese Schumann’sche Oper ihrer

Musik nach doch „schon recht fortschrittlich“, das Werk als Ganzes „gar nicht einmal so ohne“ fanden.

Herzlich, jovial, von gewinnender Liebenswürdigkeit im Umgange mit jedermann aus seiner Umgebung bis hinunter zum letzten Choristen und Orchesterdiener, ist er streng und unnachsichtlich im Dienste des Heiligtumes seiner Kunst. Wie er an sich selber stets die höchsten Anforderungen stellt, so verlangt er auch von den seinem Stab Unterstellten völlige, rechtschaffene Hingabe an die S a c h e, äußerste Anspannung a l l e r Kräfte. Seine echt B ü l o w'sche Probenwut ist allenthalben berüchtigt; jede Aufführung wird ihm und unter ihm dann aber auch zu einem „Feste“. Dabei kann ihn eine Gewissenlosigkeit dem Kunstwerk und seinem Schöpfer gegenüber auf's Tiefste empören und unter Umständen eine echt bajuvarische Grobheit bei ihm heraus fordern. Als gelegentlich einer „Tannhäuser“-Aufführung der Darsteller des Wolfram im dritten Akt unter dem Gebete der Elisabeth nach Stadttheater-Manier von der Bühne abtrat, ließ er ihm durch einen Musiker aus dem Orchester hinauf sagen, er solle sofort auf die Bühne gehen oder der Vorhang würde fallen, da er (Strauß) sonst annehmen müsse, es sei „umgeschmissen“ worden! Und dem in der Probe unaufmerksam singenden Chore drohte er einmal, „er werde in der Aufführung seinen Taktstock ungeniert unter sie auf die Bühne hinauf schleudern, wenn die betreffende Stelle am Abende nicht rein heraus komme!“ —

Freilich gehört ganz besondere Zähigkeit und geistige Widerstandskraft dazu, in diesen mannigfachen, aufreibenden Berufspflichten nicht „Schaden zu nehmen an seiner Seele“. Zu bewundern bleibt daher, wie sein Genius trotz all' der, den Freund wohl mitunter beängstigenden Arbeitlast, doch noch immer Zeit und Muße zum Schaffen findet; die Tatsache aber, daß dies der Fall ist, darf uns denn auch zuversichtlich mit den schönsten Hoffnungen für die fernere Zukunft noch erfüllen.

Müssig wäre es, Prophet sein zu wollen und darüber zu orakeln, welch' besonderen Weg nunmehr der weitere Lebenswandel des Künstlers nehmen wird. Und speziell auf musikdramatischem Gebiet, ob es da weiterhin heißen wird: „Der Starke ist am mächtigsten allein!“ — oder aber: Zweieinig geht der Mensch am best'“ die künftige Losung sein soll? Zum Voraus schon wissen wir bestimmt, daß er — mag sein Lauf ihn führen, wie er wolle — seine Bahn ziehen wird, unbeirrt und unentwegt der Sonne und seinen Sternen nach, ein Götterliebling,

„freudig wie ein Held zum Siegen!“

Ein „Intermezzo“:

„Enoch Arden“, Überbrettelei und „Feuersnot“. (1902)

Richard Strauß hat, „verbündet mit Dr. Ludwig Wüllner, in einer Reihe von Städten: Frankfurt a. M., Köln a. Rh., Berlin, Dresden, „im Gefolge“ aber des Herrn Intendanten Ernst von Possart: zu Konstanz, Aschaffenburg, Wien — und so auch hier in München, kürzlich konzertiert. Wenn sich da nun Mancher vielleicht im Stillen, als Antwort auf die Sottisen der „Feuersnot“ hin, für München gerade auf einen „kritischen Tag erster Ordnung“ und frostigen Empfang gefaßt machen mochte, so durfte er nun baß darüber verwundert sein, wie viel der Prophet doch gilt in seinem Vaterlande. Natürlich war trotzdem das erst genannte, so bedeutsame Persönlichkeit-Konzert mit seinem streng einheitlichen Programme: nämlich ausschließlich Proben Strauß'scher Gesangs-Lyrik aus den verschiedensten Entwicklungstadien des Komponisten, ein interessanter und wertvoller Abend moderner Kunst so recht nach unserem Herzen, den wir auch dem opferfreudigen, sehr zu seinen Gunsten veränderten Sänger aufrichtig hiermit danken möchten. Hat

man es mir indessen von vielen Seiten stark verübelt, daß ich in einem gewissen Buch und in einem sicheren Kapitel von der modernen musikalischen Lyrik dem „spezifischen Lyriker“ Ansorge einen Rich. Strauß vornehmlich als den „Charakteristiker des Liedes“ gegenüber stellte — nun, so muß ich freimütig bekennen, daß mich auch diese neueste Vorführung noch keines Besseren belehrt oder ernstlich eines Anderen schon hat überzeugen können. Ganz ohne Frage sollte damit ja selbstverständlich nicht etwa von mir behauptet sein, daß in Strauß das eigentlich lyrische Element vollkommen schweige und ihm nicht da und dort eine Perle auch des reinen Empfindens, des zarten, innerlichen „Urgefühls“ als solchen geglückt sei; so wenig wie auch einem Ansorge jenes Charakteristische vollkommen versagt geblieben wäre — hier gibt es eben allerlei Übergänge und vermittelnde Zwischenglieder, wie stets in Kunst und Leben. Ich bei mir selber halte nur Strauß für keinen so sehr ausgesprochenen „Lyriker“, sondern meine viel mehr unmaßgeblich, daß dergl. bei ihm ganz „gelegentlich“ sich einstellt und eben mit unterläuft. Gilt es aber schon einmal die klare Unterscheidung, dann kommt es doch auf schärfere Heraustreibung der Verschiedenheiten wie Sonder-Eigentümlichkeiten vor allem Andern an. Und, Hand auf's Herz: was besagt alsdann gerade die eindrucksvolle, überall gleich sehr einschlagende Wirkung von Gesängen wie des „Liedes an meinen Sohn“ (Werk 39, Nr. 5), des „Arbeitmannes“ (Werk 39, Nr. 3), des „Ich schwebe wie

auf Engelschwingen" — neben den bekannten früheren, wie „Cäcilie" (Werk 27, Nr. 2), „Morgen" (Werk 27, Nr. 4), oder „Ich trage meine Minne" (Werk 32, Nr. 1)? Gewiß, auch das stimmungvolle „Befreit" (Werk 39, Nr. 4) findet allerwärts Gnade, ganz besonderen Beifall und auffällige Würdigung beim Publikum; allein diese ganze Beliebtheit ist auch wahren D e h m e l-Kennern dafür höchst verdächtig, und gerade dieses Lied begegnet a l s Komposition daher allenthalben unter den D e h m e l-Freunden gerechtestem Befremden — ich verweise hier in Kürze nur auf die „Rhein. Musik- und Theaterzeitung" Nr. 2, vom 10. Januar laufenden Jahres. Eher schon ließe sich allenfalls über das gegnerische Argument diskutieren, daß Richard Straußens Melodik oft gar nicht einmal so außerordentlich „modern" berühre und einem B r a h m s oder S c h u m a n n stellenweise immerhin noch auffällig genug ähnlich sehe. Und daß gar manche seiner neueren Lieder ganz bedenklich leicht hingeworfen bezw. wie auf den „Kitsch" schon gearbeitet erscheinen, das ist unter den engeren Strauß-Auguren doch längst eine a u s g e m a c h t e Sache. Jedenfalls läßt seine vielfach unruhvolle, nicht immer ungesuchte Modulation und sogar ein mitunter arg geschraubtes, wenig sanglich-melodisches Wesen auf d i e s e m Gebiete häufig weder Organik des Gestaltens ersehen, noch auch die rechte Grund-Stimmung der gegebenen poetischen Unterlage aufkommen; für eine geistreiche, und nicht einmal sonderlich gelungene, Wort- und Vers-

spielerei obendrein wie Rückerts „Gestern war ich Atlas“ (Werk 46, Nr. 2) fehlt mir, offen gestanden, jegliches Organ und menschliche Verständnis.

Vollends, von der Kompagnie - Fabrikarbeit E. von Possart & Strauß „heiß' mich nicht reden, heiß' mich schweigen!“ — um mit dem „Struwelpeter“ in der eigentümlichen Betonung des Herrn Rezitators hier zu reden: „Philipp, das mißfällt mir sehr!“ Zum Mindesten ist der Eindruck für den Anhänger und warmen Freund zumal der R. Strauß'schen Muse überaus peinlich, schlechterdings gar nicht zu beschreiben. Woher in aller Welt nur will ein Strauß fürder seine Berechtigung nehmen, dem einfältigen p. t. Publikum, als der trägen, dumpfen Masse, seine verächtlich überlegene Meinung zu sagen, wenn er es hier an entscheidender Stelle also irre führt und auf ganz dem selben Gebiete seiner eigensten Schaffenstätigkeit solch' fatal unerwünschte Konzessionen mit begeht?! Ein Spinoza zog es vor, Glas zu schleifen; Arno Holz, wenigstens Figuren zu schnitzen — Beide, um sich für ihren eigensten Beruf ganz unabhängig und völlig rein zu erhalten. Vielleicht zwar könnte Strauß, wie ein Richard Wagner seiner Zeit im vertrauten Kreise über den „Philadelphia-Marsch“, auch von seinem „Enoch Arden“-Melodram heute sagen: „Wißt Ihr wohl, meine Lieben, was das Beste am Ganzen ist? Das hübsche Geld, das ich für dieses verlogene Stück damals erhalten und seither erspielt habe!“ Doch Wagner war um 1876 bekannt-

lich, des Festspiel-Defizites wegen, in schwere Geldkrisen geraten — da kann man sich schon eher etwas Derartiges einmal wohl erlauben, wenn es um eine große S a c h e dabei geht und die brave „Melkkuh" zuletzt doch nur wieder der h o h e n K u n s t als solchen dienstbar bleibt. Aber Richard Strauß —? Nun, „ich wage das Wort: Virtuose der Opportunität!" (wie es jüngst ein Prof. S c h m o l l e r über Direktor Althof geprägt und frischweg ausgesprochen hat) . . . .

In der Tat, wir beginnen nachgerade ingrimmig zu werden über diese unsere „Modernen" alle — von G. H a u p t m a n n angefangen über Emile Z o l a , Henrik I b s e n , Maurice M a e t e r l i n c k , Fritz v o n U h d e , Frz. S t u c k , Ludwig v o n H o f m a n n bis zu Richard S t r a u ß hin (S u d e r m a n n haben wir überhaupt nie dazu gerechnet); für die wir Jahre lang unser Herzblut eingesetzt, warm und beherzt mit unseren besten Argumenten vor der breiteren Öffentlichkeit gestritten haben, und die unser gutes Urteil jetzt so peinlich im Stiche lassen wollen, durch ihre Leistungen wie Kompromißlichkeiten unseren anfänglichen Enthusiasmus derart grausam vor der Welt Lügen zu strafen kommen. Es muß hier einmal gesagt werden: daß sie bis jetzt n i c h t eigentlich gehalten haben, was sie dereinst versprachen; daß sich in aller neumodischen „Überbrettelei" unserer Tage zumal gar viel eben von jenem gerechten Unwillen neuerdings Luft gemacht (und einen praktikablen Ausweg sich ge-

sucht bezw. gefunden) hat, welchen wir heute über sie Alle schon mehr oder minder zu empfinden beginnen.

Selbst Richard Strauß also rechnen wir leider, nolens volens, bereits einigermaßen mit dazu; selbst er — nicht zu verwechseln natürlich mit dem, gleichfalls unserem „wohl(ge)zogenen“ Variété-Baron liierten Oskar Straus! — zählt auch schon „zeitgemässer“ Weise mehr zum Überbrett'l-Wesen als zur hohen „Tempelkunst“ unserer Tage: wenigstens mit seinem neuen und im Übrigen Hoftheaterfähigen „Singgedichte“, das uns weniger eine „Feuers“- als weit eher fast schon eine „Schaffens-Not“ des Künstlers zu bedeuten scheint. Denn die Einführung des (Münchner) Dialektes wie der Heimatkunst in's Reich der Oper wird man wohl kaum mehr als besondere Originalität daran ansehen wollen, nachdem schon ein Siegfried Wagner so entschieden doch damit voran gegangen war. Am 3. Februar hörten wir denn in einem eigenen Strauß-Konzerte mit der „Kaim-Kapelle“ an Ort und Stelle selbst zu München gewichtige Bruchstücke aus jener genannten Oper, und man geriet in keinen geringen Circulus vitiosus, wenn man sich ehrlich dabei fragte, zu welchem Zwecke diese uns wohl derart fragmentarisch vorgeführt wurden. Natürlich nur, um unser München die speziell an seine Einwohner gerichtete musikalische Strafpredigt trotzdem einmal kräftiglich vernehmen zu lassen, da unser „Hoftheater“ denn schon seine Pforten (ungeachtet aller aufdringlich „melodramatischen“ Allianzen v. Possart-Strauß) hartnäckig vor

der Neuheit nach wie vor verschliessen will! Alsdann mußte man aber, wenn man den einmütigen und begeisterten Beifall an diesem Konzert-Abend aufmerksam beobachtete, die alte Geschichte des „Die Anwesenden natürlich immer ausgenommen!“ nur wieder vollauf bestätigt finden; denn, wie hätten sonst — nach unseren bekannten lokalen Sitten — die zischenden Mißtöne schriller Pfeifchen wohl hier ausbleiben können? Somit war also wohl der, vom Komponisten speziell gemeinte Teil der Münchener Bevölkerung dabei überhaupt wieder gar nicht anwesend. Ergo: was bedeutet die „Bewegung“? Warum nicht lieber die Vorführung des Ganzen in szenischer Darstellung am zuständigen Theater ruhig erst einmal abwarten, oder gegebenen Falles eben gar nicht als so es aufführen? Jedenfalls begeben wir uns nach solch' partieller Darbietung eines „Musik-Drama's“ im Konzertsaale (der alte Nonsens, der schon bei einem R. Wagner die Leute arg kopfscheu gemacht hatte) ausdrücklich noch jedweden ausgeführteren, geschweige denn abschließenden Urteils. Wir können nur sagen: überzeugt hat uns dieser pars pro toto, bis jetzt wenigstens, noch nicht. Ja, die Frage darf schließlich vielleicht gestattet sein: Warum wohl hat der Held seines eigenen „Meisters“ Lehren: „Groß' Werk wird nimmer auf ein Mal getan; fang' du die Arbeit von vorne an! . . . Jung bist du — flieh' nit vom Fleck, flattert im Feld dir ein Spatzenschreck!“ seiner Zeit selber nicht besser befolgt,

wenn sich der Prophet heute schon so bitter über sein Vaterland beklagen will? Ich meine: „ausharren“ hätte da auch für ihn die Devise sein müssen; „er stehe fest und sehe hier sich um!“ ermahnte den „Tüchtigen“ ja doch schon ein gewisser Goethe. — Noch ganz abgesehen übrigens davon, daß es schließlich doch wohl allzu viel wird an wiederholter Auseinandersetzung des Künstlers mit seinen „Widersachern“ (vgl. „Till Eulenspiegel“, „Don Quixote“, „Heldenleben“ und nun wieder diese „Feuersnot“): was dann schließlich nur zeigt, daß ein Strauß eben zur Zeit noch lange nicht jene Linie der objektivierenden Überlegenheit für seine Person erreicht zu haben scheint, die ein Wagner, bei seinem interessanten Lebensprozesse vom gallig-ironischen ersten Entwurfe der „Meistersinger“ (1845) bis zu deren goldig-humoristischer Ausführung selbst (1862), einzuhalten bezw. zurück zu legen wußte — ist dies doch einfach der Weg oder Schritt von der „Person“ zum „höchsten Glück der Erdenkinder“: zur „Persönlichkeit“!

Das Ereignis der Dresdner Strauß-Woche.

(1909)



twas ganz Großes und wirklich Bedeutendes hat sich in den Tagen vom 25. bis 28. Januar zu Dresden ereignet. Wohl uns Allen, die wir persönliche Zeugen dieses festlichen Erlebnisses wie seiner tief gehenden Wirkungen an Ort und Stelle selbst sein durften! Und freudigen Dank aus Herzensgrunde dem überragenden Meister, daß er der Welt dieses bedeutsame Werk beschert und uns damit die erquickende Beruhigung wiedergegeben, an ihn, seinen eigenen Stern und den „heiligen" Ernst seiner Kunst treulich weiter glauben zu können! Alle trüben Fragezeichen des letzten Jahrzehntes nunmehr aufgelöst und behoben; die grauen, dumpfen Nebel, die sich zwischen ihn und uns gar schon einschieben wollten, gottlob zerteilt und verscheucht — Richard Strauß nicht mehr der viel berufene, mehr als verdächtige „Mann der Zeit", sondern wiederum ein zielbewußter echter „Kämpfer wider seine Zeit", und bei aller Neuheit wie Konsequenz der selbsteigenen Wege die Anknüpfung an eine edle, große „Tradition" vollauf doch bewährt und aufrecht erhalten! Das

ist die felsenfeste Überzeugung und der bestimmende Eindruck gewesen bei allen Einsichtvollen, die in ruhiger Nacharbeit und charaktervoller Sammlung zu gedachtem besonderen Zwecke, gleichwie in Bayreuth, diese vier denkwürdigen Abende zusammen zu erleben und in sich auch auszukosten das hohe Glück hatten. Aber selbst gar Manche von denen, die entweder noch während der selben Nacht oder doch am nächsten Morgen nach der Uraufführung gleich in die Hetze ihrer Alltagsfron: nach Berlin, Leipzig, Frankfurt, Köln usw. wieder zurück kehren und ihr maßgeblich Urteil leider rascher, als ihnen selbst wohl lieb war, nieder schreiben mußten, — selbst Viele von ihnen haben sich zu Hause doch noch gewissenhaft darüber besonnen, was Gewichtiges da in der sächsischen Residenz vorgegangen war, und haben ihre erste Meinung gerechter Weise alsbald revidiert, oder doch sich so zu sagen alle Türen ausdrücklich noch offen gelassen. Nur ganz wenige Verbohrte, die ohne jedes Gefühl für das Außerordentliche und Merkwürdige, das sich da zugetragen, vorschnell-vorlaut glaubten, im geistreichen Witzel-Ton oder in der alten Schuhriegel-Weis' dem Komponisten gegenüber noch weiter fortfahren — kurz, einem Strauß mit den verbrauchten, abgestandenen Klischee's auch jetzt noch beikommen zu können!

*

Zwei Dinge haben die Dresdner Eindrücke und zumal das packende „Elektra"-Erlebnis in

ihrem geistigen Nachgeschmack und letzten Niederschlage zur vollen Klarheit nunmehr erwiesen. Wir werden über die *Antike* einigermaßen *um*lernen müssen. Und es erscheint durchaus notwendig, über *Richard Strauß* fortan in einem ganz anderen Style wieder, mit aufrichtigem Respekte nicht nur vor dem „Orchestervirtuosen", sondern auch gegenüber seinem Künstlerstreben zu sprechen. Von ersterem soll *später* noch die Rede sein. Von letzterem einstweilen *hier* nur so viel, daß ein Satz wie der: „Strauß als Musik-Eulenspiegel verleugnet sich auch in der Elektra *nicht!*" — die Blindheit des betreffenden Referenten zu einer völlig hoffnunglosen macht, weil er ebenso sehr den Gipfel der Geschmacklosigkeit überhaupt bedeutet, wie er Angesichts der „Elektra"-Schöpfung und *ihrer* Qualitäten so deplaziert als nur irgend möglich erscheint. Und hier ist denn auch der Ort, gegen ein Buch wie dasjenige von Dr. Rudolf *Louis* über „Die Deutsche Musik der Gegenwart" (München, bei Gg. Müller) und die nachfolgende Insinuation darin gleich mit entschiedenstem Proteste ganz unzweideutig Front zu machen (vgl. S. 99): „Es ist schon einmal die Vermutung laut geworden — ich glaube, Arthur Seidl hat sie zuerst ausgesprochen —, daß der Mißerfolg des ‚Guntram' auf die Weiterentwicklung des Komponisten einen verhängnisvollen Einfluß ausgeübt, daß Strauß als *Künstler* damals — gerade heraus gesagt — so etwas wie einen *moralischen* Knacks abbekommen habe. Jedenfalls drängte sich von dieser Stunde an in Straußens

künstlerischer Gesammterscheinung ein Element immer mehr in den Vordergrund, das man mit einigem Recht die ‚Eulenspiegel-Natur' des Künstlers genannt hat . . ." Offen gestanden, ich erinnere mich gar nicht mehr der Stelle, wo ich das gesagt haben soll, was mir hier imputiert wird, und der Autor hat es sich mit seinem „ich glaube" ohne nähere Quellenangabe ja auch sehr leicht gemacht. Ich weiß nur ganz genau, daß ich irgend wo einmal davon gesprochen: wie München das fragwürdige Verdienst für sich in Anspruch nehmen dürfe, den „Till Eulenspiegel" in der Phantasie des Komponisten erst herauf geführt, als Antwort auf sein ganz unglaubliches Verhalten dem „Guntram" gegenüber veranlaßt zu haben (denn es gibt ja gar keinen „Mißerfolg des Guntram", der zu Weimar vordem schon mit ausgesprochenem Erfolge dreimal über die Bühnenbretter geschritten war, außer eben denjenigen der nur einmaligen, total verunglückten Aufführung in München, welcher aber ausschließlich auf des Komponisten Vaterstadt selber zurück fällt). Sonst redete ich, in Polemik allenfalls gegen Straußens, nach meinem Gefühl allzu oft wiederholte Auseinandersetzung mit seinen kritischen „Widersachern", höchstens noch davon, welch' tief gehende und einschneidende Spuren, welch' herbe Bitterkeit die ganz exorbitante Münchner „Guntram"-Erfahrung, die man in ihren Details noch heute kaum für möglich halten möchte, in Straußens Seele für längere Zeit zurück gelassen, — von dem tragischen Ernst also und der

schmerzvollen Reaktion gerade in des Komponisten Schicksal und Leben, nicht vom „Spiele" des losen Übermutes und eines berechtigt ironischen Ulkes. R. Louis' Scharfsinn aber blieb es allein vorbehalten, selbst in einem „Also sprach Zarathustra" seiner Zeit nur eben den „witzigen" Strauß wieder zu sehen und den Mißerfolg des „Guntram" ganz allgemein zu finden, ja seinem Schöpfer sogar einen moralischen Knax von daher zu insinuieren! So aber macht's, tut's und hält's unsere liebe Presse eigentlich immer: erst konstruiert sie mühsam, aus freier Hand, irgend einen „Popanz", um dann wacker auf diesen „Wauwau" coram publico los zu schlagen. So streicht sie am liebsten mit Herrn Weingartner die feinen Übergänge, welche Brünnhildens magdliche Keuschheit offenbaren, um dann über Wagners „Liebesbrünste" erst recht sich zu entrüsten; so sah sie in die „Lene" der „Meistersinger" kurzsichtig erst den Lortzing'schen Operntyp einer mannstollen „Irmentraut" hinein, um dann gegen Wagners Geschmacklosigkeit der „alten Jungfer" gegenüber dem Lehrbuben David heftig sich zu ereifern. Und darum ist es auch dringend von Nöten, principiis obstare, und empfiehlt es sich stets, die Naturgeschichte solcher Vorgänge aufmerksam ab ovo zu belauschen, solcher suggestiven Psychologie und Massen-Hypnose schon in ihrem Entstehen beherzt auf die Finger zu — nun, seien wir parlamentarisch-höflich — also: zu sehen!

*

Ein paar prägnante Beispiele da nur, für viele. Eine der letzten kurzen Vornotizen und Stimmung machenden Entrefilets in der Tagespresse vor der „Elektra"-Aufführung enthielt u. a. den Satz: „Der Komponist weilt seit einigen Tagen bereits in Dresden, um den Proben beizuwohnen, und er ist unermüdlich bestrebt, z. B. der Klytämnestra den allerletzten Trick ihrer schwierigen Partie beizubringen." (Ich zitiere nach dem Gedächtnis, verantworte jedoch das, worauf es dabei ankommt.) Indem hier das Wort „Trick" fällt und dieser Begriff ohne Weiteres einfach eingeschmuggelt wird, entsteht beim Leser unmittelbar die Suggestion der „Artistik" mit allem Drum und Dran, den schönsten Ausblicken auf Variété und Snobismus. Natürlich ist dem Komponisten Derartiges aber nicht im Geringsten beigefallen, viel mehr war er nur eben eifrig bemüht, der Vertreterin jener Partie die besondere, letzte Ausdrucks-Nüance für ihre Darstellung nach seinen künstlerischen Intentionen vorzumachen. Das aber hat ein Wagner, mimend und agierend, zu Bayreuth oder anderweitig doch auch jeweils getan, ohne daß man ihn deswegen schon zu den „Artisten" gezählt hätte! — Oder: einer spricht mit guter Berechtigung von „Raffinement" bei der Strauß'schen Orchester-Technik; er meint das allerdings dann ganz anders, als es sofort begierig von den Vertretern der „öffentlichen Meinung" und Bewahrern der „privaten Denkfaulheit" aufgegriffen wird. Nämlich durchaus nicht im Sinne eines absichtvollen „Zynismus" der bewußt

übertreibenden Formgebung, eines ohne Enthusiasmus „kühl bis an's Herz hinan" den Effekt als Selbstzweck nur eben suchenden Kalküls. Denn nicht um ein rein mechanisches Verfahren, nicht um freies, verkünsteltes Vorgehen handelt es sich dabei, sondern um eine organische, historisch notwendige, eben besondere künstlerische Verfassung, der alle geistig fort schreitenden, technisch weiter arbeitenden Orchester-Komponisten seit Berlioz und Wagner, also auch ein Richard Strauß, naturgemäß und mehr passiv, nolens volens unterliegen. Nicht sie raffinieren, komplizieren, differenzieren, exaggerieren und sublimieren planmäßig-zielbewußt, sondern „es" raffiniert, kompliziert, differenziert usw. in ihnen; sie stehen innerhalb einer natürlichen Evolution des Raffinierens, Komplizierens, Differenzierens, Exaggerierens und Sublimierens, der sie sich nicht entziehen können, wenn anders sie mit arbeiten am „Webstuhle der Zeit". Tut nichts, der Jude wird verbrannt! — denn es bleibt nun einmal schon ausgemacht, daß es sich hier um einen kalt übertreibenden, bewußt bizarren, „sanscülottischen" Orchester-Virtuosen handelt, der ohne allen Gemütsanteil, fern jeder natürlichen Empfindung, „Zerebral-Musik" angeblich nur ausklügelt. Du lieber Himmel! Es ist ja auch so unsäglich leicht, bei den reinen Äußerlichkeiten der Oberfläche, die man gerade noch erfaßt, einfach stehen zu bleiben und die modernen Schlagwörter: dekadent, pathologisch, hysterisch, „Revolution der Sinne und Ner-

ven“ oder „Neuro-Mantik“ (Wortspiel für „Neu-Romantik“) bequem mit allem Behagen darauf anzuwenden; so unendlich schwer hingegen, den organischen Schaffensprozeß eines sich entfaltenden und läuternden Künstlerlebens innerlich nachschaffend zu verfolgen, seinem konsequenten Muß mit Ernst nach zu gehen, seiner geistigen Verfassung und seiner inneren Form behutsam nach- — kurz in aller Sorgfalt aufzuspüren, was etwa nur technische Vor-Studie, wichtigere Skizze und was dann voll ausgereiftes Meisterwerk in und bei alledem wohl sein möchte!

Heute wissen wir aus der Lebensgeschichte eines Richard Wagner, wie sein sinnesfreudig-keckes „Liebesverbot“ die Antwort darauf war, daß man seine romantisch-edle Oper „Die Feen“ in den bezügl. Theaterkanzleien vollkommen unbeachtet liegen gelassen hatte: eine Art von natürlicher Reaktion also, mit der sich Einer da Luft machte, der nun einmal partout erst auf der Bühne gehört sein wollte — vgl. hierzu: „Guntram“ und „Feuersnot“, eine geradezu frappante Analogie! Und, da selbst Wagners fragloses Programm einer „Emanzipation des Fleisches“ im Sinn und Geiste des damaligen „Jung-Deutschland“ infolge ausgerechneten Theater-Peches noch nicht verfing, blieb der unausrottbare Musikdramatiker, der in ihm steckte und um die belichteten Bretter in heißem Drang energisch rang, zunächst immerhin so sehr dem äußerlichen Erfolgstreben wie der eitlen Ruhmsucht, als einem Dämon, noch verschrieben, daß er

für „Pariser“ Fremd-Geist und „große Oper“, höchst „zeitgemäß“ damals, erst nur seinen „Rienzi“ (à la Scribe-Meyerbeer) sich nieder schrieb — vgl. hierzu wieder „Salome“! Warum nur wollen wir aus der nachträglichen Erkenntnis der Lebens-Organik unserer Großen im Reiche der Kunst immer so ganz und gar nicht für uns und neue Fälle lernen?!

Weil Strauß sich ein Mal mit einem viel genannten „Überbrettler“ (Ernst v. Wolzogen) zu einem „Singgedichte“ (der „Feuersnot“) verbunden, braucht deswegen wohl sein ganzes übriges Schaffen auf die „Überbrettelei“ als solche schon eingestempelt zu sein? Weil er ein Mal die „Erotik“, allerdings scharf und vordringlich laut, betont hat — wie Wagner, und ein Mal den Zeitgeist, Zeitbewußtsein und Zeitempfinden im weitesten Umkreise des Publikum-Interesses und Theater-Erfolges skrupellos einzufangen wußte — genau wie Wagner: könnten diese breiten äußeren Erfolge „Kunrad des Ebners“ nicht am Ende das selbe, oder doch ein ähnliches „Misverständnis“ bei der großen Welt gewesen sein, wie des alten „Reichhart“ so genannte „Triumphe“ es oft waren — da, wo er sich in tiefster Niedergeschlagenheit darob, wund an Körper und Seele, mit wehen Schmerzen vielmehr am Boden wand? (vergl. „Bayreuther Briefe“ des Meisters). Und wiederum: war es etwa notwendig, nach Richards I. bedenklichen Seitensprüngen und „Extravaganzen“ seiner stürmischen Jugend allen guten Glauben auf Richards II. künftige Ideal-entfaltung aufzugeben und ihm schlechte Absichten,

nüchternen „Kalkül“, mehr oder minder frivole „Affektation“ gegenüber der Welt, mit wenig beneidenswerter Dreistigkeit ohne Weiteres schon unterzuschieben? . . . .

Endlich noch einen letzten und entscheidenden Punkt, dessen Erörterung in diesem Zusammenhange mir gar sehr am Herzen liegen muß. Richard Strauß gilt ja weit und breit als ein aufgelegt „materieller“ Kopf, seit er die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“ (selbstverständlich nur „im eigensten praktischen Interesse“!) begründet bezw. sich an die Spitze der viel befehdeten „Anstalt“ für musikalisches Aufführungrecht“ (natürlich „in rein persönlicher Willkür“!!) gesetzt hat; und diese Auffassung scheint sich vollends nun glatt zu bestätigen, wenn wir seinen derzeitigen Opernverleger (NB: den Verleger!) von Amerika (NB: dem notorischen Dollarlande, bei dem „Geld gar keine Rolle“ spielt, wenn es gilt, uns die besten Sänger korrumpierend abspenstig zu machen, Spezialitäten weg zu schnappen oder den „Gral“ selber sich zu erhaschen!) — wenn wir also den geriebenen Geschäftsmann vom „smarten“ Kunstgeschäftslande Amerika berechtigt-„amerikanische“ Summen für „Elektra“-Rechte auch fordern sehen, oder aber den „reinen Engel“ Angelo, Herrn Neumann, Herz beweglich über exorbitante, angeblich ganz „unerschwingliche“, „schlechthin unmögliche“ Aufführungbedingungen klagen hören. Abgesehen aber davon, daß wir es noch ganz ununtersucht lassen wollen, ob nicht auch im letzteren Falle der Herr

Verleger dafür allein wieder verantwortlich sein mag; sowie noch obendrein, daß Amerika mit seiner pharisäischen Muckerei bezüglich der „Salome" von ehedem beim Komponisten so zu sagen noch eine Suppe auszubrocken hatte; und abgesehen endlich davon, daß selbst R. Wagner einmal die Güte eines gewissen „Philadelphia-Marsches" nach dem dafür erlösten großen Honorare zu taxieren liebte, — warum denn ist noch niemand auf den verdammt gescheiten Einfall gekommen, zu sagen oder anzunehmen, daß Richard jun. die Macht seiner günstigen Position, als derzeit „nachgefragtester" Bühnen-Komponist, vielleicht nur eben benützen möchte, um Meister Richard sen. der blutige Thränen um die notwendig gewordene Preisgabe seines „Nibelungen-Ringes" aus Bayreuth dereinst geweint hat, da Alberich-Neumann das „Rheingold" ihm entführte und zum Unrein-Gold in der Welt entwertete, an dem praktischen Ausbeuter seiner damaligen Notlage nachträglich noch solenn — zu rächen (so etwa, wie er es in der „Feuersnot" an seiner bierfreudigen Vaterstadt München schon getan hat)? Ex ossibus ultor! Des alt gewordenen Herrn Neumann wehleidiges Jammern ob solch' „unerhörter Zustände" wiegt wirklich ganz ebenso leicht in unseren Ohren und Augen, wie seine lauten Entrüstungrufe über „unparlamentarisches Verfahren" von Seiten des „Bühnen-Vereins" gegenüber seiner, durch Richard Wagners Freundschaft doch geheiligten Person; wiegt ebenso leicht, sage ich: weil er sich als Direktor ja von vorne her-

ein „wildlings“ von diesem Parlamente selbst ausgeschlossen hatte, als er es (warum nur wohl?) persönlich seiner Zeit ablehnte, ihr als Mitglied einfach beizutreten. — Doch dies war's gar nicht einmal, was ich hier noch sagen wollte. Viel mehr gedachte ich die Aufmerksamkeit des Lesers einmal auf die wachsende soziale Emanzipation der Tonkünstler mit Nachdruck hin zu lenken, die sich in nachstehender Reihe und historischer Stufenfolge ganz ersichtlich zeigt. Noch ein Joseph Hayd'n lebt als untergeordneter Knecht und Diener, gleichsam als „aufwartender“ Bedienter seines Herrn, des Fürsten Esterhazy, in vollster sozialer Abhängigkeit von diesem. Mozart nun bereits protestiert, bis zum offenen Bruche, gegen die Zumutung seines Herrn, des Bischofs von Salzburg, an der Gesinde-Tafel mit zu speisen. Ludwig „van“ Beethoven sodann ereifert sich Wolfgang „von“ Goethe'n gegenüber zu Teplitz, daß der unter so vielen Bücklingen tiefster Devotion mit den hohen Herren verkehre, und schreitet aufrechten Hauptes, den Hut stramm auf dem Kopf, ebenda mitten durch die gefürsteten und besternten Gestalten — ein etwas krampfhafter, doch bei aller Halsstarrigkeit im Grund ungefährlich naiver Demokrat, der „unsere Welt nicht besser macht, wenn er sie detestabel findet“, statt sich in sie klug zu schicken. Franz Liszt dem entgegen wieder weiß die Sache meisterlich-vornehm von einem anderen Ende schon anzupacken und bringt es nicht nur fertig, in höfischen Formen selbst, durch manches charmante

und als solches eben auch erträgliche, Bonmot die hohe Welt gelegentlich recht souverän zu kritisieren, sondern auch den Respekt für Kunst und Künstler z. B. durch sein Aperçu: „Wo Seine Majestät sprechen, hat der Künstler zu schweigen!" oder „Ich wollte Ew. Majestät Unterhaltung nicht durch mein Spiel stören!" sich autoritativ zu erzwingen. Wagner endlich wird schon der Freund eines Königs und kommt sogar in die Ausnahmelage, an der Seite Sr. Majestät als gefeierter Künstler von der großen Hofloge des Münchner „Kgl. Opernhauses" aus die stürmischen Ovationen seines Publikums mit dankendem Verneigen entgegen zu nehmen. Damit ist die gesellschaftliche Hebung des ganzen Standes, die soziale Emanzipation zumal des Tonkünstlerberufes schrittweise endgiltig vollzogen: beginnt jetzt, den Zeichen der Zeit gemäß, die sozialwirtschaftliche Entwicklung des Musikers, in strenger Konsequenz alles Vorausgegangenen. Soll nun, diese Zeichen der Zeit verstanden und sich, als einer der wirtschaftlich Stärksten, zu deren Führer aufgeworfen zu haben, bei einem Richard Strauß wirklich ein „Verbrechen" sein? Ist es nicht viel mehr ein Verdienst, hier von höherer Warte aus klarer gesehen und beherzt, mit aller zu Gebote stehenden Energie eingegriffen zu haben? Die wirtschaftlich Schwachen vermögen das doch niemals für sich allein heraus zu hauen,, und just in der Litteratur bildet es ja den stehenden Vorwurf daß die kräftigen Schultern und beglaubigten Namen entweder von ihrem Standpunkt aus oft zu indolent

seien oder aber sich zu gut dünkten, hierin „Ton angebend“, Bresche legend voran zu gehen! Wie, wenn die Historie später einmal Richard Straußens ganz besonderen Ruhmestitel gerade darin erblickte, daß er es nicht scheute, diese Kastanien für Andere mit aus dem Feuer zu holen und sich, was man so sagt, persönlich auch ein wenig die Finger dabei zu verbrennen? Wenn sie dereinst, in besserer Einsicht darüber hinaus, deutlich übersähe, daß ein solcher „Erzieher zum Erwerbsinn“ auf „exponiertem Posten“, mit Übernahme einer derartigen Ehrenpflicht gegenüber seinen so unpraktischen Standes-Genossen, zugleich „in Gottes Namen“ opferbereit und gutwillig manch’ Odium auch auf sich nehmen muß, weil das eben seine starken Schultern dann weit eher aushalten können: z. B. „merkantil“ zu scheinen, wo er im höheren Sinne die Sache des zukünftigen materiellen Wohles der Anderen zugleich und vor allem zu führen hat; bei diesem Kampf aber auch gar oft höchst mißverständlich eine prononciert „geschäftlich“ sich ausnehmende Äußerung da oder dort fallen zu lassen, die ihn in den schwärzesten Verdacht des schnöden „Mammonismus“ bringt, während er im Grunde nur eben mit der Angebot-Gestaltung einmal, weithin Beispiel gebend, „extrem“ voran gehen muß? Geradezu klassisch bleibt ja das, in den Neumann-Memoiren niedergelegte, beredte Zeugnis Dr. Försters, der sich nicht wenig darüber verwundert, in dem „Genie“ Wagner auch einmal auf einen klugen Rechen-

meister, der Paroli zu biegen versteht, gestoßen zu sein. Das war für diese Herren Schmarotzer am geistigen Eigentume des Genie's wirklich etwas ganz Neues — ebenso Ungewohntes als höchst Unbequemes und jedenfalls durchaus Verblüffendes, als Erfahrung! — Man betrachte doch einmal diese Dinge alle objektiv unter solcher „kulturpsychologischer“ Lupe, und es wird alsbald weit anders als in der ebenso sensationlüsternen wie annoncenfreudigen Presse sich ausnehmen, wenn wir persönlich auch Freund Strauß lieber nicht bis zum amerikanischen „Großwarenhause“ dabei hätten „kondeszendieren“ sehen mögen! . . . .

Auf dieser neuen Basis nun aber müssen wir seine markante Künstlerpersönlichkeit fürderhin billig betrachten, und wollen wir denn auch im Weiteren seiner eigenartigen Erscheinung ungleich besser unmehr gerecht zu werden suchen.

* * *

An den Vormittagen der „Strauß-Woche“ war ich ein fleißiger Gast in meiner lieben, von früher her so wohl vertrauten, Dresdener Gemäldegallerie. Welches Glück stets wieder, durch diese Säle alle zu schreiten und am Schlusse die „Madonna Sistina“ abermals zu erleben! Aber „Sixtinische Madonna“ und „Elektra“ oder gar „Salome“ — wie reimt sich das wohl zusammen? Oder besser: wie kannst du es an einem Tage in einem und demselben Busen und Gemüte bei dir selber vereinigen? — Gemach nur,

gemach! Es geht schließlich doch zusammen, ebenso wie sich schon in den Sälen dieser Sammlung die „Madonna“ mit den „Salome's“ der alten Meister und wiederum die Gestalten oder Vorgänge der Christenlegende mit denen der Antike für das Schauen auch ganz zwanglos zusammen vertragen! Erstaunt frägt man sich da, gerechter Weise: Warum denn finden wir an solchem Orte die antiken Erotismen, die blutigen großen Schlächtereien, die perversen Herodiastöchter mit ihrem Johanneshaupt in der Schüssel, gemalt auf der Leinwand, nicht ebenso anstößig oder abstoßend, wie dargestellt auf der Bühne? Und warum erregt es denn nicht unser kirchlich-religiöses Ärgernis, auf Paolo Veronese's stolz venezianischer „Hochzeit zu Kanaan“ den Herrn Jesum, der sich doch ausdrücklich als „nicht von dieser Welt“ bei Lebzeiten bekannt hat, inmitten solch' reichen Prunkes und Gepränges, in einem weltlich-glanzvollen Rahmen vorzufinden, mit dem er und seine Lehre nun einmal nichts zu schaffen hatte? Gar bald merkt man aber, daß es sich hier nicht mehr um rein technische Kunstfragen, sondern vielmehr um tiefere Kulturprobleme notwendig handelt, daß wir über die Einzelpsyche des Schaffenden hinaus, der hier nur ein geniales, doch bescheidenes Werkzeug ernster Weltideen bleibt, zur großen Kulturpsyche der „Menschheit“ übergehen müssen — fort zu schreiten haben. Und der also erweiterte Horizont bezw. der für ihn geklärte Blick erkennt alsbald deutlich, daß sich jene große

Menschheitkultur, in Höhenzug wie Dekadence, von jeher vornehmlich nach d r e i wesentlichen Hauptrichtungen bewegt hat, als da sind: Vergöttlichung des Menschlichen, in der Erhebung zum „Übermenschen"; das „Menschlich-Allzumenschliche" des Rein- und Nurmenschen a l s solchen; endlich die Vertierung des Menschlichen zum U n t e rmenschen. Beispiele für die e r s t genannte Richtung wären u. a. Dante, Zauberflöte, Faust, Parsifal und auch eben jene „Sixtinische Madonna": eine Barfußtänzerin der Renaissance aus der „Harmonie der Sphären", bei deren lichtem Herabschweben im rhythmischen Schwung edelster Linien k e i n Beschauer frevelnd mehr an das moderne Schlagwort einer „Nacktkultur" wohl denken wird; eine strahlende Mutter von aristokratischer Unnahbarkeit, durch deren jungfräuliche Unberührtheit der Mensch zur Erlösung ü b e r w u n d e n ist und das Göttliche, gleichsam wie ein Allerheiligstes, als Mysterium hinter dem weg gezogenen Schleier-Vorhange hervor-, unter vollendetem Gleichgewichte reinster Grundfarbenwerte, wahrhaft anbetungwürdig als Glorie in die irdische Erscheinung tritt. Symptome und Dokumente wiederum für die l e t z t e r e Kulturströmung wären etwa alle die Leda's, Jo's, Europa's, Danaë's, trunkenen Satyrn oder gar Salome's u. a., die in's U n t e rmenschliche hinüber klingen oder hinab führen. Ausflüsse und Vertreter aber jener (oben aufgezeigten) m i t t l e r e n Tendenz und jener M i t t e llinie sind neben einem Prometheus, Philoktet auch wieder die germanischen Siegfried,

Kriemhild und Hagen, der nordische Hamlet, eine Lady Macbeth und eben die antike Elektra.

*

„Wir müssen über die Antike umlernen“, so sagte ich schon, wenn anders wir nämlich der Hofmannsthal-Strauß'schen „Elektra“ wirklich gerecht werden wollen! Gewiß ist diese neuzeitliche „Elektra“-Dichtung nicht ohne Weiteres als „Antike“ anzusprechen; natürlich ist Hugo von Hofmannsthal, der Dichter ihrer modernen Fassung, trotz aller schuldigen Berufung auf sein hellenisch Vorbild, noch lange nicht Sophokles. Allein es ist eitel Bildungheuchelei, das klassische Drama der Antike mit Chören — Aeschylos, Sophokles, Euripides, etwa gegen Hofmannsthal-Strauß und ihr Mägde-Ensemble ohne allen Chor, aesthetisch ausspielen zu wollen. In der Aeschyleischen „Orestie“ erleben wir die blutrünstig-meuchlerische Abschlachtung des edlen Agamemnon unter atemlos lauschender Spannung der Umstehenden ebenso hinter der Szene; und bei Sophokles lautet der Elektra aufmunternde Ruf an Orest in's Haus hinein eher noch grausamer: „Kannst du, so triff sie stärker noch!“ — ganz abgesehen auch davon, daß Chrysothemis dort durch ihre mehr praktische Klugheit und ein realpolitisches Verhalten eigentlich weit weniger sympathisch als hier doch erscheint. Richard Strauß selber kennt seinen Sophokles so gut und genau wie nur irgend einer, hat er doch schon am humanistischen

Gymnasium zur Schüleraufführung „Elektra"-Chöre ehedem komponiert! Vollends mit christlichen Einwänden darf man ihm und seinem Textautor nicht etwa kommen wollen; daß ein derartiges Argument schon bei christlichen Malern gelegentlich nicht mehr verfängt, wie viel mehr nicht einem antiken Drama gegenüber erst recht „fehl am Ort" erscheint, das haben wir uns bereits bei einem Paolo Veronese recht sehr klar machen müssen. Wohl aber gibt es noch immer zweierlei, ganz verschiedene und höchst gegensätzliche Arten von „Antike"; und vor allem müssen wir uns erst stark und befähigt dazu machen, auch jenes starke Griechentum elementar ausbrechender Leidenschaften und rauh-primitiver Urempfindung eines Rein-Menschlichen ohne alle christliche Zähmung oder Züchtung — kurz: die pessimistische Antike erhabener Resignation, die trotz allem Furchtbaren seiner Untergründe dennoch „Ja!" sagt zum Leben — beherzt auszuhalten und kraftvoll zu ertragen: „So sterben — siegend, vernichtend!" wie es am Schlusse von Friedrich Nietzsches Dionysos-Dithyrambus „Letzter Wille" heißt ... das ist's, was wir (ungeachtet all' unserer humanistisch-hellenischen Bildung) von den Griechen erst noch zu lernen haben!

Schon ein Mal (im ersten meiner Vorträge vom „Modernen Geist in der Tonkunst") hatte ich darauf hin zu weisen, daß ein Nietzsche für die Ausgrabung und Erweckung griechischer Antike im 19. Jahrhundert etwas ganz Ähnliches wie weiland

Winckelmann im 18. Jahrhundert geworden sei; wie er uns in Verbindung mit Jakob Burckhardts „Kulturgeschichte der Griechen“ erst die so notwendige, lebendige Ergänzung zu jenem, noch ganz einseitigen Winckelmann'schen Ideale gebracht und herauf geführt habe, so daß wir die beiden Gegenpole der hellenischen Welt und griechischen Geistes nunmehr erst scharf zu erkennen vermögen. Dieses Erbe aber ist von uns tatsächlich so recht erst anzutreten; und es lebt zweifellos in dieser, und zwar noch mehr der Strauß- als der Hofmannsthal'schen „Elektra“ auf, die ihm beredsame Worte gegeben und zeitgemäßen Ausdruck nunmehr verliehen hat. Diese beiden Gegenpole sind nun einmal: Ethos und Pathos; das „Apollinische“ eines mehr ruhenden Traum-Bildes in edler Einfalt, plastischer Würde und schönem Ebenmaße der Linien, — und das Dionysische“ eines überschäumenden, ekstatischen Rausches in bewegten Rhythmen und einem erhabenen Übermaße der Empfindungen wie der Formen. Dort: Symmetrie und übersichtliche „Melodik“; hier: freies Metron, wo nicht Ametrie, und „unendliches Melos“. Dort: der geruhige „Apoll von Belvedere“ oder die „Venus von Milo“ das Ideal der Zeit (mit ihren bezügl. Ausgrabungen); hier: die „tanzenden Mänaden“ vom Pergamon-Fries oder von der Via Prenestina, als kostbare, hoch bedeutsame Funde unserer Tage. So verhält sich denn Winckelmann-Lessing-Goethe zu Burckhardt-Nietzsche ungefähr wie Gluck'scher

Styl zu R. Straußens Weise, dem gegenüber eines Mendelssohn antikisierende Chöre so etwa flache Litteratur- oder impotente Philologen-Antike nur bedeuten würden. Man könnte (entsprechend oder analog) zuletzt auch von einem mehr männlichen und einem weiblichen Griechentume sprechen, zwischen denen der Zwitter einer Art von Hermaphrodit-Antike (eben Mendelssohns archäologisches Musizieren) just mitten inne läge. — Wie dem nun auch sein mag, so viel ist sicher: mit dem Winckelmann-Ideale unserer Klassiker und den archäologischen oder philologischen Experimenten unserer Schulmeister ist Geist und Wesen der Antike jedenfalls noch lange nicht erschöpft; und mit Fug und Recht hat schon einer der vorbereitenden Essais zur Dresdner Tagung im Feuilleton eines viel gelesenen Blattes (der fein empfindende Felix Zimmermann nämlich in den „Münchner Neuest. Nachrichten") den ganzen, entscheidenden Nachdruck darauf verlegt, daß Hofmannsthal-Strauß nicht ohne guten Grund das halb-barbarische, elementar-ursprüngliche Wesen in orphisch-mythischer Periode des Griechentums, die vorgeschichtlich-rauhe mykenische Urzeit mit Zyklopenmauern in noch rohen Quadern, als Lokal und Milieu besonders betonen. Hier ist der Mensch noch „Mensch", hier darf er's sein! Allerdings herrscht und züchtet hier auch noch keine Spur irgend einer christlichen Anwandlung; aber trotzdem waltet ein starkes Ethos schon in dem hoch einher flutenden Pathos, besteht als sittliches

Ziel und soziale Aufgabe elementarer Rechts- wie menschlicher Sitten- und göttlicher Weltordnung eine äußerst strenge Moral der vernichtenden Blutrache. Und, wie selbst schon der führende Chor in der Sophokleischen „Elektra" unbedenklich anerkennt: es kann Unerhörtes, Entsetzliches, ganz Außerordentliches im Menschenleben geben, dem gegenüber sein Wort dann versagen muß, seine Lehren, Betrachtungen, Ermahnungen gar nichts besagen und nicht mehr gelten, weil jenes sich seiner Beurteilung zuletzt doch entzieht als ganz exorbitantes, aus dem gewohnten Kreise völlig heraus schreitendes Erlebnis. (Ähnlich sagt der alte Republikaner Verrina im Schiller'schen „Fiesko", seine abnorme Mördermission rechtfertigend: „Es gibt Taten, die sich keinem Menschenurteil mehr unterwerfen — nur den Himmel zum Schiedsmann erkennen — das ist eine davon. Geh! Ich will weder deinen Tadel noch deinen Beifall." Vgl. auch — „Braut von Messina" a. Schl. — Don Cesar: „Wer das erfuhr, was ich erleide und im Busen fühle, gibt keinem Irdischen mehr Rechenschaft!") Wer zumal in eine solche Ausnahmekonstellation und wahrhaft grauenhafte Verstrickung mit seinem Lebenschicksale sich hinein gestellt findet, also daß alle moralischen Halte und gesellschaftlichen Bande, selbst der nächsten Familie (bis auf den einzigen Halt und festen Pol: „Bruder"), wanken gleich wie der eigene Daseinsboden unter den Füßen, für Den hat ja auch das Leben aufgehört, von Wert zu sein — für ihn wird

das Dasein zum düster-tragischen Geschick ohne jedes Glücksanrecht, zur schweren, dem Wahnsinn in die Arme treibenden Last oder zu einer einzigen, aufopfernden Pflichterfüllung von eiserner, unerbittlicher Notwendigkeit: Lebensgenuß und Daseinsfreude sind unter sotaner, tief schmerzlicher Verantwortung ohnedies schon dahin, für immer verscherzt und verloren. Natürlich ist das alles nichts für eine „harmonische" Weltanschauung (Motto: „Der Wein erfreut des Menschen Herz!") und eine plattoptimistische Lebensbetrachtung („Denn siehe, es war alles sehr schön und gut!"); gewiß nicht eben „versöhnend" oder besonders „erquicklich" mutet dies uns dann an, viel mehr ist es voller Schrecken und Atem versetzendem Erschauern ob der grausigen Abgründe und gräßlichen Schlünde, die sich da vor unseren entsetzten Blicken auftun, in Mark erschütterndem Wehe tobender Seelenausbrüche und schriller Mißklänge, wie in einer gewaltigen „Revolution der Sinne und der Nerven" an unser Ohr schlagend, — nicht „Harmonie" also, sondern „Dissonanz"; aber doch bei Leibe noch nicht „Kakophonie"!*) Denn wer, der die Psychologie dieses gewaltig waltenden, zermalmend erheben-

*) „Synthese und Konsonanz sind nicht zu verwechseln! Wir leben in der Zeit des Synthese-Wunsches, mit Goethe als Vorbild. Konsonanzen können wir nicht ersehnen, sie scheinen uns feige" — so schreibt Oskar Bie in der „N. Rundschau" (März 1909), und das trifft im Grund auch mit meinen eigenen Philosophien „Vom Musikalisch-Erhabenen" (Leipzig, 1907) überein: daß „alles Schöne nur ein Kompromiß, das Erhabene die Aufdeckung dieses Kompromisses" zuletzt sei.

den Menschendrama's bis hierher aufmerksam verfolgt hat, der Modernes mit Antikem vorurteilslos zu vergleichen und den Seelenton wie Geistesuntergrund in diesen streng und hart einher schreitenden Vorgängen ernstlich mit zu würdigen weiß: wer wollte nicht — nach des alten Aristoteles unvergänglich guter Lehre — gewaltige „Furcht" vor den dunklen, jähen Tiefen des Lebens und machtvolles „Mitleiden" mit dem also verhärmten Menschengeschöpf anläßlich solcher ergreifenden „Elektra"-Handlung empfinden, wo er bei „Salome" im Grunde noch Ekel und Haß nur erst empfunden?! Salome: ein Tier — nicht mehr Mensch; Elektra hingegen: ganz Mensch — nicht Tier (als welches sie den niederen Mägden nur erscheint)! „Ist sie nicht ein Königskind, und duldet solche Schmach? — Es gibt nichts auf der Welt, das königlicher ist als sie!" .... „Gepreßter Atem, pfui! und Röcheln von Erwürgten, nichts Andres gibt's in diesen Mauern!" .... „Sie haben etwas Fürchterliches vor!" .... „Was haben sie gemacht mit deinen Nächten!" .... „Ein Bett von Balsam, darauf die Seele ruhen kann, die eine Wunde ist, ein Brand, ein Eiter, eine Flamme!" „Wir sind bei den Göttern, wir Vollbringenden!" .... „Tanz' und schweige!" — das sind denn die bedeutsamen Angelpunkte unserer so großartig wilden Handlung, im „Lapidar-Style" s. z. s. ausgehauen und geprägt: incipit tragoedia Oresteia. Und man muß da noch näher im Einzelnen nachgehen, wie selbständig der Musikdramatiker

Strauß mit dramaturgisch wirksamen, beträchtlichen Kürzungen an der dichterischen Originalvorlage verfahren ist, wie feinfühlig er sich mit seinen, beim „Elektra"-Dichter besonders erbetenen Hinzufügungen oder Umstellungen im Text erwiesen hat: um es vollends zu begreifen, daß es ihm glücken konnte, den Autor-Poeten noch wesentlich zu verbessern, in seinen Intentionen vor allem sichtlich zu vergrößern und erheblich zu vertiefen, ja stellenweise sogar schon ganz vergessen zu machen; während doch Oskar Wilde's „Salome"-Drama seiner Zeit durch den Hinzutritt der Strauß'schen Musik nur noch dekadenter heraus kommen wollte, eher noch vergröbert und unangenehm versinnlicht ehedem für unser Gefühl erschien.

*

Gerade die umgekehrte Wirkung von damals ist also diesmal, erfreulicher und packend-hinreißender Weise, eingetreten: alles Sinnliche ist enorm durchgeistigt, das Pathologische zum hohen Pathos erhoben, und — wo dort allenfalls noch die „Hysterie d'une nevrose" anklingt — ward dieses Kleinliche zur Gesundheit des tragischen Kothurns und zur Wucht wahrhaft antiken Ernstes hier erlöst bezw. hinauf gehoben und hinüber gerettet. „Auch ich wurde Anfangs durch die geniale Auffassung der Eysoldt (als „Elektra") beeinflußt; aber allmählich drang in mir die Erkenntnis durch, daß die Elektra den großen dramatischen Zug haben muß. Ich denke sie mir als die Personifikation der Rache, und als Rachegöttin habe ich sie denn

auch musikalisch charakterisiert." Diese Worte aus des Komponisten eigenem Munde gegenüber einem Interviewer, lange noch vor den Dresdner Aufführungen, sie bilden so den Schlüssel zum Ganzen. Und darum ist auch nichts widersinniger und ungerechter, als oberflach nur wieder beim Äußerlichen zu verweilen und, in wohlfeilen Vergleichen schon stecken bleibend, etwa nun zu sagen: daß hier „die Perversität nur eben von der Hysterie abgelöst" worden, an die Stelle des Judengemauschels das Mägdegekreisch im Quintettsatze nun getreten sei, daß die „blutrünstige Phantasie" und „ruchlose Handlungweise" in beiden Werken so ziemlich die selbe bleibe, auch in der Diktion d. h. in so manchen typischen Redewendungen oder ähnlichen Motiven und Personen, aber selbst in der Ouvertürenlosigkeit und dem „Einakter" einer nächtlichen Handlung auf unveränderter Szene mit Fackeln und spielenden Rotlichtern, endlich noch in der Tanzraserei u. a. Dingen, etwas wie Rezeptwiederholung doch deutlich hervor gucke — ganz abgesehen zuletzt davon, daß vollends beiden Werken der Charakter der „Katastrophe" (letzter Akt einer ausgefallenen Reihe voraus gegangener Vorbereitungen darauf hin) nach Art des italienischen „Verismo" gemeinsam wäre! Wer hier über den zufälligen „Analogien" noch immer nicht die tief greifenden Unterschiede sehen will oder erkennen kann, der ist für Kunstbetrachtung wohl überhaupt rettunglos verloren.

So will ich denn hier zugleich auch offen sagen, worin mir eine „Salome“ — wie ich mich eben jetzt wieder, anläßlich ihrer solennen Wiederholung zu Dresden, leider überzeugen mußte — trotz all' meiner persönlichen Freundschaft und Verehrung für Strauß noch immer ungoutabel bleibt, warum ich sie meinem Geschmacke nun einmal nicht zu „assimilieren“ vermag. Daß sich in diesem abweisenden Urteil etwa moralische, der Kunst fremde Argumente und Hintergründe, kirchlich-religiöse Unterströmungen bei mir geltend machten, erscheint von vorne herein völlig ausgeschlossen. Hatte ich doch von der Uraufführung des Wildeschen Drama's im „Akademisch-dramatischen Vereine“ zu München seiner Zeit den entschiedensten, so zu sagen zwingenden Eindruck davon getragen, daß diese glänzende, intensiv-anschauliche Entrollung des Kulturbildes der judaischen Dekadence, solch' einprägsam-überzeugende Schilderung von der Fäulnis der Sitten und eines Verfallmilieu's, in das der religiöse Held, Prophet, Erlöser und Welt-Heiland hinein geboren ward, weit eindringlicher und über seine Erden-Mission ungleich belehrender auf Anschauung wie Gemüt wirken müsse als manche noch so gut und ernst gemeinte Bibelpredigt unserer heutigen Herren Pastoren. Allein, was ich musikalisch-künstlerisch vermisse, ist der dramatisch-notwendige Gegensatz, der lebendige Kontrast hierzu; des „Jochanaan“ Geisteswesen und Weltanschauung ist weder voll und tief ausgeschöpft, noch selbst entsprechend charakteristisch,

auf dem Grunde synagogaler Psalmodien oder altjüdischer Musiküberlieferung, im archaischen Ton auferbaut (wie etwa ein W a g n e r das Kunst- und Zunftmilieu seiner „Meistersinger“ künstlerisch so wirksam und ungemein plastisch aus B a c h - H ä n d e l'scher Formengebung gleichsam heraus destilliert — „stylisiert“ hat; Wilde hat als D i c h t e r diese orientalische Phantasie in üppigen Juwelengleichnissen und Blumen- oder Fruchtbildern wenigstens getroffen). Auch des Jochanaan Religion-Lehre oder Buß-Predigt müßte als eindrucksvoll m i n d e s t e n s gleich berechtigt, wo nicht bereits überragend in wahrhaft leuchtenden Farben, die orientalische Sinnenverderbnis ü b e rstrahlend, hell erglänzen, statt dessen er mehr vom Standpunkte des skeptischen Autors (Komponisten) oder aus dem Gesichtwinkel der Prinzessin: als „wunderlicher Heiliger“, eine „verbotene Frucht“ gleichsam, die nur um so mehr reizt, und als „curiosité“ nun eben hier aufgenommen erscheint. Zwar hatte dieser „Johannes“ in seinem großen Hauptthema unter S t r a u ß e n s eigener Stabführung diesmal etwas breitere Züge angenommen und auch entschieden imposantere Physiognomie dadurch gewonnen als vordem unter S c h u c h s Direktion; im Übrigen aber l e h r t und i s t er trivial wie nochmals ein Naturapostel oder Laienprediger! Daß wir in jener „Salome“ f o r m e l l weit mehr noch eine „sinfonische Dichtung mit lebenden Bildern“, hingegen in der „Elektra“ ein wahrhaftes Drama von machtvoll ausschreitender Handlung, vorwärts drängen-

der Kraft und Atem versetzender Spannung wie innerlichen Wirkungen vor uns haben; sowie, daß Wilde's Prosa auch zu einer mehr zerhackten, aphoristisch-abrupten musikalischen Diktion in bunt schillernder Detailmalerei wie bizarrer Pointierung den Komponisten verleitet hat, wohingegen Hofmannsthals Versdichtung ganz unwillkürlich zu mehr geschlossenen metrischen Gebilden, in grösseren Linien wieder zusammen fassenden musikalischen Formen und mehr architektonischen Gliederungen rein stylistisch führen mußte, — das sei hier nur gestreift und ganz neben bei als sachlich mit erwähnt. Kommt man mir aber mit der großen, schlechterdings geschmacklosen (Berliner) „Erlösungtheorie" bezüglich des Salome-Kusses und betr. Opern-Schlusses — je nun, so meine ich erstens: „Sättigung ihrer perversen Lüste und sadistischen Launen", ja wohl — aber bei Leibe nicht „Erlösung von einem mißleiteten, zum Bösen erzogenen und ungezogen-verzerrten Willen"! Und dann empfinde ich überdies noch: ein gewisser Goethe hat dieses Problem einer Erlösung der Dirne, wenn es denn schon ein solches sein soll, in seiner Ballade vom „Gott und der Bajadere" längst weit plausibler doch gelöst. Immerhin zugegeben einmal, daß Richard Wagner gar nicht so Unrecht gehabt haben könnte, als er in seinem „offenen Brief über Frz. Liszts sinfonische Dichtungen" (Bd. V seiner „Ges. Schriften") den denkwürdigen Satz niederschrieb: „Die Musik kann in keiner Verbindung, die sie mit anderen Künsten eingeht, aufhören, die

e r l ö s e n d e Kunst zu sein" — was folgt nun gerade für u n s e r e n Fall daraus? Ich denke: daß solch' unvermeidliche Wirkung sich doch auch bei einer m u s i k a l i s c h e n „Salome" im idealisierenden Sinne aesthetisch in der Tat mit geltend machen muß und dann erst recht der fatalste psychologische Nonsens, ein dramaturgischer Defekt für den Ausklang hierbei entsteht. Denn ich vertrage dieses Drama als gesunder Mensch „aesthetisch" doch überhaupt nur, wenn sich mein physiologischer Ekel vor diesem Scheusal in Menschengestalt zum Schluß in den, selbst bei dem Wüstling Herodes noch beherzt mit anklingenden Entrüstungsausruf radikal auslösen kann: „Man t ö t e dieses Weib!" Ist sie jedoch inzwischen weihevoll „erlöst", — was soll dann noch d i e s e s befreiende und geradezu „erlösende" Wort für uns? Das ganze Drama steht dann einfach in der Luft, und — ich kann mir da nun einmal nicht helfen: der angesammelte Ekel schlägt sich mir vernichtend alsbald auf die leidigen Magennerven. Daher denn auch d i e smal, wie stets vorher, eine förmlich physische Zerschlagenheit bei mir, in allen Gliedern, als Resultat solch' verwegenen „Spieles" mit Menschen-Blut. Nein, nein — und abermals nein! Dem Ganzen vermögen wir höchstens noch angemessen bei zu kommen, wenn auch kaum vollauf gerecht zu werden, wenn wir es rein „artistisch" nur nehmen und als „Variété" in jenem weitesten Sinne zu fassen suchen, in welchem der geistreiche Kopf Oskar P a n i z z a schon Anfangs der neunziger Jahre mit

einer besonderen Studie in der C o n r a d'schen „Gesellschaft" das Überhandnehmen des Variété und dessen überwucherndes Eindringen mehr und mehr selbst in die ernste Kunstsphäre der „Welt bedeutenden Bretter" herein h a a r s c h a r f prophezeit hatte ... Auch etwas Anderes übrigens hat er, unheimlich-visionär gleichsam, seinerseits voraus gesehen; als er nämlich, die Allüren unserer symbolistischen Dichterlinge wie gleicher Weise O. Er. H a r t l e b e n s Art und Weise persiflierend, im „Kunstwart" ehedem folgende Spott-„Phantasie" etwa veröffentlichte: „Ein Engel trat herzu; der hielt in seinen Händen ein abgeschlagenes, blutendes Haupt. Und ich frug den Engel, ob es das Haupt Otto Erich Hartlebens wäre. Der Engel verneinte es. Ich ä r g e r t e mich aber, daß es n i c h t das Haupt Otto Erich Hartlebens war" usw. Jedermann erinnert sich noch der grausigen Vorgänge mit dem abgetrennten Haupte des Dichters beim Hinscheiden Hartlebens vor einigen Jahren. Das abgeschlagene Haupt Otto Erich Hartlebens und Jochanaans, die „Salome" von Panizza selbst, Sudermann, Wilde, Klinger, Corinth und Strauß und die Litteratur-Salome's, Lou's, Lolo's, Lilith's von Nietzsche bis Wedekind — dazu Panizza selber heute im Irrenhaus: eine wahre Gänsehaut kann einen schon überlaufen bei der nachdenksamen Überschau über unsere korrumpierte Zeit und einer still aufmerksamen Kulturbetrachtung unserer Tage — „mene tekel upharsin"! — Doch, um wieder auf besagtes „Variété" zurück zu kommen: Mimt, tanzt, räkelt,

schleift und schnalzt, lockt, girrt und zerrt gar noch, wie in Dresden, eine Aino Ackté „höchst naturwahr“ dieses entmenschte Frauenzimmer auf der Bühne herum — nun, so wird das „Variété“ zwar noch vollends echt und der Darstellungstyl à la femme fatale ganz „ideal“, aber auch das „Tier“ einer depravierten geilen Rasse dann erst überreif und die Sache nur um so unausstehlicher für mein persönliches Empfinden. So steh' ich denn hier und kann nicht anders: „Ich will dich nicht anseh'n. Du bist verflucht, Salome, du bist verflucht!“ (Text, S. 22.) „Der Kopf eines Mannes, der vom Rumpfe getrennt ist, ist ein übler Anblick!“ (S. 40.) „Sie ist ein Ungeheuer, ich sage dir, sie ist ein Ungeheuer!“ (S. 46.) „Man töte dieses Weib!“ (S. 47.) Wir dagegen wollen „Sodoms Ende“ — „das Ende!“ d. h. keine niedergehende Rasse, sondern eine aufsteigende Kultur .... Wir müssen sie sogar ernstlich wollen, wenn wir uns nicht selbst verlieren sollen; und die große Haupt- und Tatsache, das hoch bedeutsame Erfreunis ist eben, daß auch Rich. Strauß in seiner „Elektra“ sie offenbar wieder mit uns will!

*

Nach dem leidigen, aber ganz unerläßlichen „Salome“-Intermezzo wieder zu unserer „Elektra“ zurück kehrend, muß ich hier vor allem gleich ehrlich konstatieren: so wenig bekömmlich mir jene von jeher gewesen, die wie ein schwerer Traum stets an mir vorüber zieht und, ein Alpdruck, noch lange auf mir zu lasten pflegt, — diese hat mich

schon gleich beim ersten Mal ohne jede physische Ermüdung von der ersten bis zur letzten Note in anhaltend frischer Aufmerksamkeit erhalten; so daß ich selber füglich ganz erstaunt war, je mehr sich diese angenehme Beobachtung gelegentlich ihrer Wiederholung am vierten Tage noch verstärkte und vertiefte. Ist es, weil man sich in diesen ganzen Styl jetzt mehr hinein gehört hat, sich so zu sagen gemeinhin schon weit besser in all' dem Getöse heute zurecht findet und an die neue Instrumentalsprache oder polyphone Redeweise nun auch gewöhnt ist? Liegt das Geheimnis der vorhaltenden Aufnahmefähigkeit hier etwa mit in dem knappen Format, das zwar ohne jede Foyer-Pause in einem Zuge, dafür aber auch in glücklichster, innerlich gesammelter Aufmerksamkeit ohne alle Urteilzerstreuung, wenn schon auf einen Sitz von 1 Stunde 40 Minuten, zu genießen zwingt und so geistige Konzentration ohne körperliche Erschöpfung sehr wohl ermöglicht? — eine Art von Problem-Lösung also für unsere raschlebig-zerfahrene Zeit! Oder bleibt es zuletzt doch der sympathisch fesselndere Stoff und Vorwurf, der das Ganze dann eher ertragen, in seiner Vergeistigung leidlicher erscheinen läßt? Hat Strauß selbst sich vielleicht gar im neuen Werke zu einem selbstständigeren Eigenstyl erst mehr durch gerungen, der als solcher nun viel tiefer und nachhaltiger zu interessieren vermag? Oder was sonst mag wohl dazu bei getragen haben? Wahrhaftig, ich weiß es selber kaum; vielleicht denn keines von diesen oder alles zusammen genommen.

Ich für mein Teil würde ja gern an besonders günstige persönliche Disposition bei m i r glauben, wenn es eben nicht der a l l g e m e i n e Eindruck bei allen Denen, auf deren Urteil ich etwas zu geben pflege, in solch' übereinstimmend-einhelliger Weise hier gewesen wäre. „Da glauben die Leut' immer, so ein Ding gelingt einem gleich im ersten Anlauf und man hat den Styl dafür schon auf den ersten Wurf; so etwas will aber doch abgerungen und erst in mehrfachen Stufen erarbeitet sein!" — so sagte mir der Komponist selbst, da ich ihn zu diesem Werke, das er der Welt geschenkt, aufrichtig begrüßte und er mir gleichzeitig gestand, am Wiederholungsabend in Dresden „nahezu wunschlos" vor seinem Werk und dessen meisterlicher Aufführung gesessen zu sein: ich meine, das sind zwei ebenso maßvolle, bescheiden - selbstkritische, als doch auch wieder bezeichnende und durchaus beachtenswerte Worte. D e r Art wäre ja also D r e s d e n für R. Strauß so eine Art von „Bayreuth" geworden; und das bleibt für die Dresdner Hofoper zugleich um so rühmlicher, als sie für sich — wie mit der seinerzeitigen Einführung der e r s t e n entscheidenden Werke Wagners b i s zum „Lohengrin" hin, so jetzt auch mit der beherzten Uraufführung der Strauß'schen Opern seit der „Feuersnot" — ihren Ehrenplatz in der Geschichte des deutschen Musikdrama's behauptet. Zumal aber der z u e r s t verzeichnete Ausspruch Straußens sagt eigentlich hier alles; er klärt uns vollends darüber auf, wie auch der Schaffende seinen Kalvarienberg von Schmer-

zensetappen zu überwinden und empor zu klimmen hat, um zum erstrebten Gipfel mit Ausblick und Befreiung füglich zu gelangen; daß er etwa zwei bis drei Opern mitunter als Vorstadien gar verbraucht, bis er sein Ideal eines musikdramatischen Styles und der instrumental gerade gesuchten Sondernote aus organischem Wachstume heraus (nicht nach mechanischer Kombination) endlich erreicht und erfüllt. Man denke nur auch zurück an die Zeit Wagners, und wie schon für diese der gewaltige Schritt vom „Lohengrin“ zur „Tristan“-Partitur hin geradezu beängstigend und erschreckend erscheinen, auch seine nächsten, besten Freunde wahrhaft noch verblüffen mußte, so daß sich selbst ein Hans von Bülow bei Bearbeitung des Klavierauszuges nicht allsogleich darin zurecht finden konnte, vielmehr sich erst allmählich in das Neue einzuleben hatte. Und eine „Feuersnot“ will uns inmitten „Salome“ — „Elektra“ heute wahrlich ganz überraschend zahm und nahezu schon wie rückständig vorkommen! ...

Wie hat es Strauß aber angefangen, diesem jüngsten Werke solchen Stempel erhabener Größe und machtvoller Gewalt der Empfindung aufzuprägen? Und wie sollen wir es technisch uns erklären, daß der herbe Atem strenger Antike in einer Musik voll feierlicher Akzente von zum Teil ergreifender Schönheit uns daraus anweht, alles Furchtbare zum Großartigen steigernd und selbst das Grauenvolle zum Wuchtend-Bedeutsamen erhöhend? — Vor allem scheint er mir das erreicht zu haben dadurch,

daß er, entgegen früherer „impressionistischer" Zerfaserung, auf größere Strecken hin gewisse Grundstimmungen mehr betonte und diese nicht nur nachhaltiger fest hielt, sondern auch mit breiter gespannten Orchesterbogen zu großzügigen Linien wieder z u s a m m e nzufassen vermochte. Ganz abgesehen noch von einzelnen hinreißenden Ausladungen der Handlung in blühend weit geschwungenen Lyrismen —: ich erinnere hier nur an die eindrucktiefe „Agamemnon!"-Beschwörung, gleich nach dem Eintritte der Titelfigur auf die Szene, an der Chrysothemis durchbrechendes Liebessehnen und die geradezu einzige Orest-Begrüßung! Mag da mancherlei „Terzen- oder Sextenfreudigkeit" wohl mit unterlaufen, mag das Einzelne einmal wie banal berühren oder doch herkömmlich (nach „Tristan" z. B.) klingen, i c h empfinde es auf Grund der hier waltenden sinfonischen Kombination, organisch hervor blühend aus einer reich belebten Orchesterpolyphonie, doch als neuartig und selbständig genug, um mich daran ehrlich zu erlaben. Auch bei einem Meister wie W a g n e r finden sich da und dort solche Stellen, deren angebliche „Trivalität" sich mit der Zeit vollkommen abgeschliffen hat, weil man das betreffende Melos eben in Verbindung mit dem leitmotivischen Gewebe und dem orchestralen Unterbau erst zu empfinden l e r n t e. So wollen wir denn auch einem Strauß den „Mut zur Melodie" keineswegs etwa verleiden — im Gegenteil, es scheint uns Pflicht, ihm diesen Weg nicht von vorne weg schon zu verlegen! Suchen wir

hinwiederum nach Beispielen für durchgeführte, auf längere Stellen großlinig vorhaltende Grundstimmungen, so braucht man nur auf das schon früh sich meldende, andeutende und lockende Tanzmotiv in seiner thematischen Anlage, Führung und Verarbeitung den Blick hin zu lenken — bis es dann zum Schluß alles beherrschend und in seinen grausamen Wirbel mit hinein ziehend zu einem wahrhaft dionysischen Jubeltaumel der rasenden Verzückung berauscht-triumphierend hervor bricht: ein Meisterstück sinfonischer Technik und musikdramatischer Steigerung, zu dem sich noch der „Zarathustra"-Tanz von ehedem verhielt wie Anlage und Versuch zu Zenith und Erhöhung — auch er also eine für Strauß notwendige Vorstudie und Vorstadium zu solcher Größe und Entfaltung eben als „Musikdramatiker"! . . . Oder man begleite die, ganze Szenen hindurch dumpf dröhnenden, bald leise, bald wachsend laut gemahnenden schweren Schicksalschläge der ernst dräuenden Pauke und frage sich selbst auf's Gewissen, ob das nicht ein ganz anderes Gebieten nun ist, als noch Beethovens: „So pocht das Schicksal an die Pforte!" es gewesen, — ob es für solches Fatum den erschütternd wahren, dramatischen Ausdruck nicht viel mehr erst geschaffen? Noch nie zudem habe ich auf dem Gebiete der Tonkunst höchsten Jubelausbruch und tiefstes Schmerzensweh, „Wonne des Leids", in einem Akkorde derart förmlich zusammengeballt empfunden, wie sie bei dem Orchesteraufschrei in einander klingen, da

Elektra endlich den Bruder, Rächer und Erretter aus all' ihrer Seelenpein und Not erkennt, um der jauchzenden Freude, daß er gegen alle Erwartung nun doch lebt, auf dem tragischen Untergrunde: „solch' trauervollem Amte vorbehalten und zu dieser konfliktreichen Lebensmission nur aufbewahrt zu sein, komplizierten Ausdruck spontan zu verleihen. Solche entscheidenden Momente in unserem Drama sind einfach unvergeßlich und von einer ganz unvergleichlichen Sublimierung zusammengedrängter Empfindungen; wie denn überhaupt Dur und moll, Akkorde verschiedener Tonsysteme vielfach gemischt auftreten, obschon „Tonalität" stellenweise geradezu sieghaft sich bewähren darf. Endlich spricht es uns beim geheimnisvollen Hereintreten des Orest, und weiterhin noch manchmal, wie ernsteste Tuben-Urstimmung aus den Wanderer- oder Todesszenen der „Nibelungen" an; und wer ein Organ besitzt für thematische Gestaltung, der muß in eitel Bewunderung sich doch eingestehen, daß kaum jemals noch eine solch' lang gedehnte, unendlich schmerzvolle und einfach bezwingende, heroische Totenklage auf der Bühne erklungen hat, wie diejenige, die hier in dem, mit abfallenden Halbtönen eindringlich sich ergehenden Totenmeldung-Thema als sinfonisches Gebilde über die ersten Orestes-Szenen ausgebreitet liegt. Das mag Strauß erst einer nachschreiben, bis wir glauben sollen, daß er und nicht der Schöpfer der „Elektra" der berufene Musikdramatiker für die nächste Zukunft sei! (Einzig nur Hans Pfitzner tritt ihm

hierin wenigstens ebenbürtig an die Seite.) Nichts von der angeblich proklamierten „Aesthetik der Groteske“ oder dem vermeintlichen „Kultus des Häßlichen“; wohl aber zum x-ten Male nur wieder ein Beweis für die alte Erfahrung: „Was man als schön nicht deklinieren (oder definieren) kann, das sieht man flugs als häßlich an!“ Als ob es nicht auch noch „Erhabenheit“ oder allenfalls „Charakteristik“ als berechtigte Zwischenstufen und vollwertige Kategorien der (musikalischen so gut wie aller anderen) „Aesthetik“ gäbe! Darum, so komm' ich denn zum Schluß: daß einem R. Strauß man nicht nur Gehör schenken, sondern auch seinen hohen Spuren anerkennend folgen muß. „Man mag über R. Strauß denken, wie man will, daß er die dominierende Erscheinung innerhalb der Tonkunst unserer Tage ist, daß er als Orchestermeister unerreicht und als Musikdramatiker unübertroffen da steht, bleibt außer Frage“ ... so, oder so ähnlich, lauten ja gar viele der über ihn geschriebenen kritischen Referate, und so begannen oder endeten daher auch wieder gar manche „Elektra“-Berichte selbst aus Federn, die allerhand auszusetzen, zu bemängeln, am Zeuge zu flicken und vom bedenklichen „Verfalle“ wieder zu predigen fanden. Doch was ist das für eine billige Feuilletonisten-Weisheit, die nicht aus diesen Prämissen zugleich die Konsequenzen zieht und mit solchen Zugeständnissen einmal auch entsprechend Ernst macht? Denn, mit Verlaub: steht anders jener Vordersatz wirklich „außer Frage“ — nun, so mag und kann man also

nicht eigentlich mehr denken über ihn, wie und was „man will", sondern man m u ß eben „gute Miene zum bösen Spiele" machen und als „ausgemacht" zugeben, daß er das Gebiet durchaus beherrscht, daß er der bedeutendste, reifste und meisterlichste Könner des in Rede stehenden Gebietes in unseren Tagen ist; und d a raus folgt doch, wie der Tag der Nacht, weiterhin s t r e n g l o g i s c h e r Weise, daß man auch die „tadelnden Ausstellungen" genau anpassen muß und sie folgerichtig auf diese Voraussetzung alsbald „einzustellen", ihn n a c h d i e s e r a l l e i n zu beurteilen und zu würdigen hat, nicht jedoch sich wieder um die Folgerungen feige herum drücken darf. Qu. e. d. — es ist das, was zu beweisen war!

* * *

Es war wohl im Sommer 1896, daß mir Richard Strauß bei einem persönlichen Besuche zu München erzählte: „Geheimrat S c h u c h habe ihn eben brieflich gebeten, ihm und Dresden doch auch einmal willkommene Gelegenheit zu geben, eines seiner Musenkinder feierlich aus der Taufe zu heben"; ich sollte nun diesem, unter besten Grüßen, nach Heimkehr nur gleich ausrichten, daß er (Schuch) „ihm allerdings den schönsten Gefallen erweisen könne, wenn er seinen ‚G u n t r a m' sofort Herrn A n t h e s übergebe und dieses Werk an der Dresdner Hofoper alsbald a u c h einstudiere!" — Es ist ein weiter Weg von jener Zeit bis zur „Strauß-Woche" des Januar 1909 . . . ein Weg von $12^1/_2$ langen Jahren! Warum ich damals diesen Gruß und Auftrag n i c h t

zu bestellen kam und Geheimrat Schuch sogar erst jetzt (1909) persönlich kennen zu lernen die Ehre hatte, das ist ein Kapitel ganz für sich: Anthes geriet, wenn ich nicht sehr irre, bald darauf mit der Hoftheater-Intendanz in Differenzen; außerdem war das gerade die unselige Bungert-Phase Schuchs und ich daher mehr als kleingläubig in diesem besonderen Betrachte, daß meine Mission fruchtbar bei ihm ausfallen möchte; auch hat Dresden ja bis heute diesen „Guntram" noch nicht nachgeholt und wird ihn wohl auch kaum jemals mehr heraus holen. (Welche andere deutsche Bühne wird dieses Ehrenamt einer endlichen Rehabilitierung nun übernehmen? — so frug ich im Mai des selben Jahres öffentlich; am 9. März 1910 hat der „Guntram" das Frankfurter „Opernhaus" als nächste Bühne erfolgreich passiert.) Sonst aber ist der gute Same jener Zeit (da ich nach einer Aufführung des „Zarathustra", durch die Dresdner Kgl. Hofkapelle unter Schuch, dem Komponisten schreiben konnte: „Wie schade, daß Du diese geniale, schon nach ihrem Klangzauber ganz ausgezeichnete Wiedergabe, die selbst Dein Komponisten-Ohr sicherlich hoch befriedigt haben würde, nicht hast vernehmen dürfen!") und die Frucht jener entente cordiale: Strauß-Schuch, in geradezu köstlichen Ernten seither gar herrlich auf gegangen. Nicht nur tiefster, unauslöschlicher Dank muß alle Herzen Derer innig beseelen, die Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Hoftheater-Generaldirektion entzückte Zeugen dieser Dresdener Tage werden durften, die

glänzende Tat als solche lebt auch fort in ihrer Aller Munde. Sogar das gestrenge Hausgesetz ward für diesmal kühn durchbrochen, welches fremde Meister vom Dirigentenpulte dieses Hauses lange Jahre hindurch völlig ausgeschlossen hatte: der Komponist selbst löste Meister Schuch an zwei Abenden persönlich ab und teilte sich mit ihm in die lauten Ehren. Schuch seine Kapelle leiten zu sehen, ist ein aparter artistischer Genuß für sich; mit seiner ruhigen Überlegenheit, sicheren Umsicht und diskreten Abtönung der Massen („gelassen die Dämonen meisternd" — sagte Herm. Bahr) bedeutet er von vorne herein die Bürgschaft für ein Werk, das er beharrlich, unerschütterlich, gleich dem Jüngsten so elastisch-leicht zum Siege führt, und enthielte es ein Tollhaus von instrumentalen „Unmöglichkeiten", wäre es selbst „elektrisch" geladen mit „Kakophonien" oder „Geräuschen". Anläßlich der Berliner „Elektra"-Aufführung wollte man zwar dort nachträglich ein wenig gegen Dresden flau machen, indem man dreist und gottesfürchtig behauptete, jetzt erst sei der wahre Orchesterklang der „Elektra"-Partitur erschöpfend heraus gekommen. Allein — das war eben nur die alt bekannte, wenig verschämte Selbstüberschätzung unserer lieben Reichshauptstadt und ihrer noch viel lieberen verehrlichen Kritik: „credat Judaeus Apella"! Wer beide Institute und ihre Sonder-Akustik kennt und auch die maßgebenden Faktoren gut mit einander vergleichen kann, der weiß, daß es sich dabei im Grunde nur um eine Ver-

schiebung zu Gunsten der Instrumentalmassen gegen das „Drama“, ergo ein Übertönen der Singstimmen und Überschreien der Sänger, handeln konnte. Auch spricht ja des Komponisten selbsteigene Versicherung (über Dresden) mir gegenüber doch einigermaßen dagegen. Höchstens eine Darstellung im feierlichen Rahmen des Münchner „Prinzregenten-Theaters“, mit seinem verdeckten Orchester sammt Schalldeckel, seinem amphitheatralisch-festspielmäßigen Aufbau und seiner ausgleichenden Sonderakustik, vermöchte darin noch ein Novum zu zeitigen und Dresden allenfalls stylistisch zu überragen — dorthin gehört das neue Werk denn auch vor allem zu maßgeblicher, würdigsinnvoller Offenbarung seiner letzten Qualitäten!*) Aber auch die „Feuersnot“, wenn schon jener Aufführung in etwas zurück stehend, und die mit der „Feuersnot“ so merkwürdig wieder stylverwandte (im Format freilich arg vergriffene) „Sinfonia domestica“, sie waren mehr als respektable, ganz unvergleichliche Leistungen der so hoch entwickelten Dresdner Mittel und Kräfte, deren man so leicht nicht wird vergessen können. So Manche von uns beneiden die l. Vorfahren und Eltern, daß sie die großen Ereignisse von Dresden 1841—1849,

---

*) Am 2. Juni 1909 ist dieses interessante Experiment — Dank Mottl! — bereits eingetreten; es scheint, außer Abonnement bezw. der eigentlichen Festspielzeit, schlecht besucht gewesen zu sein. Später, anläßlich des „Tonkünstlerfestes“ 1908 und der „Strauß-Woche“ 1910 dortselbst, mit tief gehendem Erfolge wiederholt!

Weimar 1850—59, München 1864—68 oder Bayreuth 1872—76 ihrer Zeit mit haben erleben dürfen. „Introïte, et hic dii sunt — hic Rhodus, hic salta!" Auch wir können sehr wohl noch und mögen immer wieder auf's Neue etwas „erleben", wir brauchen nur unsere Augen hübsch dazu offen zu halten und müssen eben selber auch „erlebensfähig" verbleiben!

*

Wird nun aber wohl die „Elektra" eben solchen Welterfolg, wie vordem die „Salome" schon, haben und selbst über kleinere Bühnen mit starkem Kassenrapport „en hausse" weiter dahin schreiten? Kalkulieren ist in solchen Fragen immer ein mißlich Ding, und schon haben es ja die Hoftheater zu München, Berlin, Hannover und Wien, die Stadttheater von Frankfurt a. M., Hamburg, Barmen-Elberfeld, Breslau, Köln, Graz, Düsseldorf, Stettin, Leipzig, Budapest, die „Skala" in Mailand, Paris, Spanien, London und Amerika, der Haag und Brüssel, weiterhin Dessau, Halle a. S., Nürnberg u. a. St. nach Dresden frisch „gewagt mit Sinnen". Allein ich sollte mich doch sehr täuschen, wenn das hier genau in dem selben Style, wie ehedem mit der „Salome", auch ebenso fortginge — und, so sehr ich dem Freunde R. Strauß diesen äußeren Erfolg von Herzen gönnen möchte, für das Werk selbst und die Güte seiner Darbietung bleibt er gar nicht einmal zu wünschen. Im Übrigen werden sich die bezüglichen Darstellerinnen um die „Elektra"-Partie ja auch kaum ebenso sehr reißen; denn ganz im Gegensatze zur „Salome", bei der man bekannt-

lich noch mit ganz anderen als nur stimmlichen Mitteln Sensation erregen konnte, handelt es sich hier, neben einer ungemein starken physischen Inanspruchnahme durch den schwierigen Gesangspart, im Wesentlichen um eine hagere Gestalt und abgehärmte Maske (einer Auszehrung durch das innere Feuer) in grau-härenem, so gut wie reizlosem Gewande. Auch der Kunstinstitute wird es im deutschen Bühnenwesen nicht allzu viele geben, die außer einem leistungfähigen Mägde-Ensemble und den Begleiterinnen noch die drei großen, anspruchsvoll-neuartigen Frauenrollen („Klytämnestra“ ist ganz à la „Herodes“ stimmlich behandelt; ja, sie geht noch darüber hinaus!) vollauf befriedigend neben einander heraus zu stellen im Stande sein werden. Und schließlich findet eine würdige Verbreitung doch auch in der angemessen vollzähligen Besetzung dieses Orchesterkörpers ihre ganz natürliche Begrenzung. Was aber die große Hauptsache ist: unser liebes Publikum, das sich ein zweites „Variété“ seiner Lüste à la „Salome“ für seine prickelnde Nouveauté-Sucht nur wieder erwartet hat, — es wird sich, erschreckt von dem starren Medusen-Haupte dieser Antike, die statt auf dem „Überbrettl“ oder dem Parket einer „Redoute“ nun über Abgründen des Lebens selbst noch tanzt, alsbald betroffen abwenden und verständnislos-enttäuscht solch' peinlich-unbequemem Blick in das Auge des Todes gerne den Rücken kehren.

* * *

Am Vormittage des l e t z t e n Tages zu Dresden weilte ich wieder in der „Kgl. Gemäldesammlung", diesmal in der „modernen" Abteilung des Obergeschosses. So manches wohlbekannte Bild aus zeitgenössischer Hand grüßt da heute von den Wänden herab, das „wir" von der örtlichen (modernen) Kunstkritik aus den Jahren 1893—97*) an Ort und Stelle zu Dresden tapfer bei der Öffentlichkeit mit „durchzusetzen" geholfen hatten. Aber freilich, Angesichts so manchen, heute doch schon etwas verblaßten Werkes oder Ruhmes drängt sich da und dort zugleich auch die ernste Gewissensfrage mit auf: „Kannst du es bei dir selbst, mit deiner geläuterten Erkenntnis von h e u t e noch vereinbaren und vor den Ewigkeitwerten der Kunst durchaus verantworten, daß das mit monumentalem historischen Charakter zu dauergründigem Besitzstand in einer solch' berühmten Bildergalerie nun stattlich hängt?" Und unwillkürlich schweift der Blick dann wieder hinüber nach dem stolzen Theaterbaue Gottfried Sempers, allwo die großen sinfonischen Dichtungen von Richard S t r a u ß in eben jenen Jahren unter S c h u c h s Zauberstabe zum ersten Mal erfolgreich erklangen, mit einläßlichen Feuilletons meiner Feder begeistert begrüßt und vor einem größeren Leserkreise zuerst litterarisch eingeführt**): „War es gut

*) Vgl. mein Buch „K u n s t u n d K u l t u r" (Berlin 1902, Schuster & Loeffler); S. 192—241: „Moderne Künstler-Charaktere" und „Rätsel und Fragezeichen einer modernen Kunstausstellung".

**) S. vorliegendes Buch, S. 11—66: „Rich. Strauß — eine Charakterskizze", mit Wilh. K l a t t e zusammen; Prag 1896.

daran getan, daß du dich dazumal dieser eifrigen Strauß-Propaganda unbedenklich in die Arme geworfen und ihrer vor der musikalischen Welt alsbald schuldig gemacht hast? Darfst du auch heute noch, was du ehedem darin vertreten, mit gutem Fug aufrecht erhalten??“ ... Und wie ein erleichtertes Aufatmen ringt es sich jetzt, nach den geistigen Stärkungen, künstlerischen Eindrücken und seltenen Erlebnissen dieser Dresdner „Strauß-Woche“ 1909, von meiner vordem hart bedrängten Seele: „Gottlob, ja! — ich kann es auch heute und darf es nach diesem Werke erst recht wieder freudig verantworten.“

„Guntram“.

(1910)

Guntram soll doch wenigstens an dieser Stelle*) vertreten und aus Richard Straußens großem „Tagewerke“ wahrlich nicht vergessen sein, nachdem es ihm schon nicht vergönnt werden sollte, bei Gelegenheit der „Strauß-Woche“ Gnade vor den Augen der Veranstalter zu finden. So konnte und mußte es denn kommen, daß es einem anderen Opern-Institute vorbehalten blieb, den ersten (und bisher einzigen) vollständigen Zyklus von Rich. Straußens sämmtlichen musikdramatischen Werken zu veranstalten, und Frankfurt a. M. also München den Rang leider ablief in einer Sache, die die nächst liegende Ehrenpflicht gerade für die Vaterstadt des Komponisten gewesen wäre: nämlich, den „Guntram“ just an dieser Stätte glänzend zu rehabilitieren, wo ihm dereinst so übel mitgespielt worden war, daß eine große Mehrheit von Nichtkennern dem dumpfen Glauben seither sich schon hingeben mochte, die hiesige, verunglückte und einzige Aufführung habe überhaupt das dramatische Fiasko

*) Es handelte sich um Emil Gutmanns offizielles „Festprogramm-Buch“ zur Münchener „R. Strauß-Woche“ — 23. bis 28. Juni 1910.

dieser Jugend- und Erstlingsoper besiegelt und deren Bühnen u n fähigkeit endgiltig erwiesen. Daß sie ehedem zu Weimar drei- bis vier Mal mit glänzendem Siege bereits gegeben, zu Prag hernach wiederholt aufgeführt war, kürzlich wiederum Frankfurt a. M. reiche Ehren eintrug und die dortigen Kunstfreunde sogar „angenehm überraschte", — diese Tatsachen wollen wir uns aber keineswegs so einfach aus der Welt hinweg disputieren lassen. (Wobei überdies hervor zu heben bliebe, daß ihrer Zeit, mit den Jahren, auch noch Karlsruhe, Bremen, Dresden, selbst Berlin, mit München um das Werk rivalisiert bezw. um eine Aufführung des „Guntram" sich wenigstens mit beworben hatten.) Und so lange es noch echte „Münchner Kind'l" gibt, die zugleich gute Strauß-Freunde sind, werden wir daher nicht rasten und nicht ruhen mit dringend ernsten Vorstellungen an die dort maßgebenden Faktoren: jene alte Schuld dem Schöpfer des Werkes gegenüber würdig einzulösen. Denn wir bleiben ein für alle Mal dabei — es ist dies nun schon unsere u n erschütterliche Überzeugung: erst eine Verpflanzung in den festlichen Rahmen des „Prinzregenten-Theaters" würde diesem angeblichen „Schulwerke" des Meisters eine künstlerische „Erlösung" bedeuten, weil seinen letzten Sinn klar offenbaren, die rechte Weihe ihm verleihen und damit auch die wahre Erfüllung vollends bringen können.

Freilich, der Schöpfer des „Guntram" selbst bemerkte so nebenbei einmal, mit C. M. von We-

bers Worten: „Erste Opern und junge Hunde ertränkt man!“ Das klingt so weit recht gut, ebenso frisch wie „objektiv“, und scheint ja immerhin einer solchen hartnäckigen Propaganda grundsätzlich im Wege zu stehen. Aber es klingt nur so und ist es nicht, vor allem ist es ganz und gar nicht richtig. Erstens ertränkt „man“ eben doch nicht alle jungen Hunde — woher auch sollten sonst die alten Hunde kommen, die uns oft so treue Hausfreunde werden und liebe Weggenossen für's Leben bleiben? Und dann kann das in einem Falle R. Strauß höchstens doch nur für die Erstlingfrüchte und allerfrühesten Jugendwerke, bei Leibe nicht aber für die großen, in der Entwicklunggeschichte dieses Meisters so notwendigen und bedeutsamen „Werke der Selbstbefreiung“ — Schöpfungen eben wie diesen „Guntram“, auch „Till Eulenspiegel“ oder „Also sprach Zarathustra“ — gelten. Ertränkt man ferner wohl ausgerechnet das, bedeutsamer Weise gerade „s. teueren Eltern“ gewidmete und als Dankopfer dargebrachte Werk?! Tatsächlich ist es denn auch ein leidiger Trugschluß — jenes Wort vom Ertränken, und es handelt sich im Grund auch hier, wie so oft, nur wieder um eine vorüber gehende Gelegenheitäußerung, einen Ausfluß rein subjektiver Augenblickstimmungen des Autors, die für Unsereinen wohl nicht unbedingt maßgebend zu sein brauchen und unser Bewußtsein um so weniger binden können, als wir's — wie gesagt — im Herzen besser zu wissen glauben und dem je zuweilen in eigener

Verantwortung frei, wie eine Brünnhilde dem Wotan, sogar gegenüber treten müssen, wo wir „den eigenen Sinn" ihm „entfremdet" finden und „abgeirrt" deutlich bei uns fühlen. „Der den Trotz lehrte — straft den Trotz?!" Nur zu gut wissen wir, daß dieser „Guntram", und zumal die Münchner „Guntram"-Erfahrung, dereinst ein „wunder" Punkt in Straußens Seelenleben war, wo nicht gar es noch ist, und gestatten uns eben, daraus unsere Konsequenzen, Schlüsse und Forderungen auf Rehabilitierung wenigstens zu ziehen, so wenig wir damit auch vergangene Zeiten wieder zurück bringen oder gar ungeschehen machen können. . . .

Warum ich für mein Teil diesen „Guntram" um's Leben nun einmal nicht preisgebe, hat mancherlei gute und tiefere Gründe, von denen ich nachfolgend gern einige darlegen will. Auch bei Ibsen oder anderen „modernen" Dichtern, selbst bei Nietzsche, meine ich immer, daß es zunächst gelte, die — wenn schon geistig überholten, technisch unzulänglichen oder fragwürdigen — Frühwerke des Autors einem unkundigen Publikum vorzuführen, um diesem nicht nur den psychischen Werdegang planmäßig aufzuzeigen, von dem es sonst keine Ahnung hat, sondern auch die „moralische" oder „kulturelle" Bedeutung des Schaffenden erst einmal „zu Gemüte zu führen". Wer am „Fest auf Solhaug", den „Kronprätendenten", „Brand", „Peer Gynt" und „Kaiser und Galiläer" zwingender Weise den gehörigen Respekt vor dem Dichter und der „künstlerischen" Persönlichkeit

als solchen erst einmal gewonnen hat, wer daran ein für alle Mal sich eingestanden, daß eben der Mann und Kopf etwas zu sagen hat, der wird auch seiner späteren (problematischen oder radikalen) Richtung, die ihm etwa „nicht paßt": nämlich den „unerquicklichen" sogen. Gesellschaftdramen, wo nicht gleich Verständnis, so doch eben jenen Respektfond des Glaubens an das darin waltende „Ideal"-Streben und des willigen Anhörens der Dichter-Meinung, kurz einer wohlwollenden Anerkennung des inneren, zwingend künstlerischen „Muß" entgegen bringen; vielleicht sogar bezw. wo möglich dann auch wieder von unerwartet-unerwünschten Ausläufen jener geistigen Bewegung nicht in dem Maße mehr überrascht werden und verwirrt sein, um diese ohne Weiteres schroff abzulehnen. Die große Menge — oberflach, wie sie nun einmal ist, unter der Perspektive leichtfertiger „Vordergrunds-Meinungen" ihrer Presse — hat sich nur zu sehr daran gewöhnt, in Richard Strauß den großen Kalkulator der merkantilen Konjunktur, den virtuosen Orchestertechniker und raffinierten Artisten, kurz eine Art von Effekt-Meyerbeer (ja wohl!) und „Zeitkind" unsrer Tage zu sehen, dem der Snob blindlings nachläuft und dessen blendender Mache ein sensationlüsternes Modepublikum, dekadent gleichsam, wie einem „Götzen" in trauriger „Hypnose" verfällt — eine Kombination so etwa von „Rattenfänger" und losem „Till Eulenspiegel"! Wer einem „Guntram" aber einmal fest auf den inneren Herzens- und Seelen-Grund

geblickt, wer den starken und tiefen Gemütsfond klar erschaut hat, wie er außer in diesem Werke z. B. noch in der sinfonischen Dichtung „Also sprach Zarathustra" so mächtig einher flutet, der weiß ein für alle Mal und läßt sich darin auch durch nichts mehr irre machen, welche Edelqualitäten in diesem Wirken leben und von diesem Kern eigentlich ausstrahlen. Der ist mit geschärftem Aug dann auch gefeit dagegen, in einer „Feuersnot" oder „Salome" voreiliger Weise mehr als nur Übergangs-Erscheinungen und gleichfalls nur Vorstufen organischer Entfaltung zu sehen, oder gar die überragende Größe einer „Elektra" dauernd zu verkennen, dadurch daß er sie einfach als Wiederholung des einmal bewährten „Salome"-Rezeptes etwa auffaßte. Für den ist dann aber selbst das Hervorbrechen dieser Künstler- und Persönlichkeit-Größe in einer „Elektra", die machtvoll packende Erhabenheit jenes direkt feierlichen Werkes, nichts unbedingt Neues, Verwunderliches oder gar Befremdendes mehr. Und zudem hat das alles für ihn auch noch einen ganz anderen Sinn und Zusammenhang angenommen, gewinnt damit noch besonderen Wert und eigentümlichen Reiz als solchen — ungleich tiefere Bedeutung.

Man hat den „Guntram" wohl Straußens (Richards II.) „Rienzi" genannt; ich selber muß mich dieses groben Fehlers aus meinen Jahren einer noch unzureichenden Erkenntnis des Problemes schuldig zeihen. Allein ganz abgesehen, daß dieser Ver-

gleich — wie schließlich jeder — in mehr als nur *einem* Punkte gar beträchtlich hinkt, konnte höchstens die für damalige Begriffe (1894) mörderisch anspruchsvolle, unerhört ausgedehnte Tenor-Partie des, kaum von der Bühne weg kommenden Helden zu solch' unangemessener Parallele ihrer Zeit wohl verleiten. Tatsächlich ist und bleibt die letztere, nach *heutiger* Überschau, indessen grundfalsch zu nennen, und weit eher schon wäre eine — cum grano salis verstandene — Analogie mit Wagners (Richards I.) „Feen"-Oper beim „Guntram" füglich am Platze. Wie dort (1833) die Nichtachtung, ja schnöde Abweisung seines dramatischen Erstlingwerkes durch die wohllöbl. deutschen Bühnen einen vorhandenen Edeltrieb von *ideal*-romantischer Sehnsucht zunächst grausam unterbunden, den unausrottbaren szenischen „Dämon" in dem werdenden Künstler — aus purer, natürlicher Reaktion — dadurch erst einmal auf die *Seitentriebe* „Liebesverbot" und „Rienzi" gelockt und bis auf Weiteres gründlich *ab*gelenkt hatte, so auch *tragen unsere zeitgenössischen Opernleitungen der neunziger Jahre letzthin die immerhin empfindliche und beträchtliche Verantwortung*, einen Richard Strauß bei seiner echten, kindlichreinen Jugendhingabe an's *Ideal* kalt-verständnislos zurück gestoßen, ihn auf Grund seiner damaligen „Guntram"-Erlebnisse zunächst nach der sexualen Emanzipation einer „Feuersnot" *ab*gedrängt und sodann zum „aktuellen" Publikums-

Erfolg einer „Salome“ durch ihr Versagen hingetrieben zu haben, bis er sich erst jetzt, sehr allmählich, in seiner grandiosen „Elektra“ wieder fand und einigermaßen nunmehr zu seinem Eigensten kommt. Ich denke doch, das alles wäre schon etwas, um Aller Augen schärfer jenem merkwürdigen „Guntram“ fürderhin auch zuzuwenden; hinreichend vollends, um eine leise Ahnung allgemeiner davon aufdämmern zu lassen, wie es sich hier um ein „Problem“, des Schweißes der Edlen würdig, handelt und eine alte „Scharte“ noch nachträglich wirklich auszuwetzen gilt: erst recht, wenn der Name „Guntram“ eben im Zusammenhange mit München dabei einmal erklingt!*)

*) Nur für die, des Tatbestandes noch heute Unkundigen sei hier die versifizierte Parodie wieder gegeben, die man in Cyrill Kistlers „Kissinger Blättern“, Jahrg. XV dereinst nach der einen und einzigen Münchner „Guntram“-Aufführung, unwidersprochen, vorfinden konnte:

Die Münchner Bürgschaft.

(Frei nach Schiller.)

Zu Possart, dem Tyrannen, schlich Richard,
Den „Guntram“ im Arme,
Daß er der Musik sich erbarme.
„Was wolltest Du mit dem Dolche, sprich?“
Entgegnet ihm finster der Wüterich! —
„Den Frieden der Sänger zerstören.“ —
„Solch’ Wort mag gerne ich hören!“ —
„Ich bin, spricht jener, zum Dirigieren bereit,
Nur bitt’ ich Dich bei meinem Leben,
Wem soll die Partien ich geben?
Drum fleh’ ich Dich um drei Sänger heut’,
Die singend und mimend zum Tode bereit;
Denn dafür kann ich nicht bürgen,

Aber, so sind wir; wohin man auch blickt auf weiter Runde und hin hört bei den „führenden Stimmen“: Keiner, der ein wahres Verständnis oder warmes Gefühl für d i e s e Seite der Frage zeigte;

Daß sie n i c h t am Werk sich erwürgen.“
Da lächelt der P o s s a r t mit arger List
Und spricht nach kurzem Bedenken:
„Die Sänger, die will ich Dir schenken!
Doch wisse, wenn sie verstrichen, die Frist,
Und Du vom Werke verrückt noch nicht bist —
So sind es die Sänger geworden —
Und Du, Du bekommst einen Orden!“ — —
Und er kommt zu den Sängern:
„Der P o s s a r t gebeut:
Ich soll das Werk dirigieren
Und Euch Eure Stimm' ruinieren!
Doch will er mir geben nur kurze Zeit,
So lange, bis Alle verrückt Ihr seid
Und draußen im Giesing'schen Lande!“ [Landes-Irrenanstalt.]
Gehorsam verneigt sich die Bande.
Und schweigend umarmt sich Freund und Feind
Und liefert sich aus dem Tyrannen,
Und wehe! — die Proben begannen.
Doch, ehe das dritte Morgenrot scheint,
Ein Jeder schon gründlich sein Schicksal beweint,
Nur R i c h a r d treibt, sorgender Seele,
Damit er die Frist nicht verfehle.
Und fürchterlich schwingt er den Herrscherstab;
Doch als es zu graus'ge Akkorde gab,
Erklären ihm tonlos die Sänger:
„Wir können und mögen nicht länger.“
Und trostlos irrt er im Probesaal,
Wie weit er auch spähet und blicket,
Die Stimme, die rufende, schicket,
Da nahet kein Sänger, der voller Mut
Mit ihm seinen „Guntram“ probieren tut,

der zuletzt und eigentlich so recht von diesem armen, viel verkannten und arg verketzerten „Guntram“ wissen will!**) Schon ein Mal hatte ich mich gegen solche, bei den „Ton Angebenden“ nur um

Kein Einziger kommt mehr zur Probe,
Und leer und öd' steht die Gard'robe. —
Da läuft er zum Possart und weint und fleht,
Die Hände zu ihm erhoben:
„O, siehe doch an die Proben!
Es eilen die Stunden, die Zeit vergeht,
Und wenn diesmal mein Werk nicht vom Stapel geht,
So muß mein Ruhm ja erbleichen —
O Possart, laß' Dich erweichen!“
Und wieder beginnet die Arbeit aufs Neu',
Und Proben um Proben entrinnen —
Die meisten Sänger schon „spinnen“.
Doch sie treibet die Angst, sie fassen sich Mut
Und stürzen hinein in der Mißtöne Flut,
Und die Oper wird wirklich geboren:
Es beginnt der Schmaus für die Ohren!
Ein Staunen ergreifet das Publikum —
Vergessend dem eigenen Leide,
Sie weinen vor Schmerz und vor Freude —
Vor Dissonanzen sind Alle dumm,
Und Possart vor Wonne fällt bald um,
Er fühlt ein Giesing'sches Rühren,
Läßt Richard zum Throne führen! —
Und er blickt ihn lange verwundert an,
Drauf spricht er: „Es ist Dir gelungen,
Du hast das Herz mir bezwungen.
Die Sänger und Du, Ihr seid wirklich verrückt,
Ihr werdet von mir jetzt nach Giesing geschickt —
Doch sei ich, gewährt mir die Bitte: usw.“

**) Nur Ernst Otto Nodnagel, sowie die Kommentatoren Wolfgang Jordan, Dr. Eugen Schmitz und namentlich

so verletzendere Durchschnitts-Auffassung von der „platten Bequemlichkeit-Weis'" zu wenden, die in wohlfeil-mißverständlicher Anknüpfung an den „Knacks", den der Künstler Strauß mit dem Münchner „Guntram" für alle Zeit erlitten haben sollte, alles Weitere einfach darauf zurück führen und danach einschätzen zu dürfen vermeinte; ja, es mit beneidenswerter „Wurstigkeit" alsbald fertig brachte, sogar in „Also sprach Zarathustra" einen „Till Eulenspiegel" leichthin zu wittern d. h. also, von des Gedankens Blässe in keiner Weise angekränkelt, leere Persiflage und eitel Ironisierung auch da nur wieder zu sehen, wo statt alles losen Spieles reifster Ernst im Auswirken einer Persönlichkeit-Kultur gerade offenbarlich waltete. Konnte man hier die Naturgeschichte der Herkunft aller späteren, mehr dreisten als verzeihlichen Trugschlüsse wie Mißurteile leider ziemlich genau schon studieren, so erscheint Wahrheit und Tatsache indessen geradezu auf den Kopf gestellt, wenn ein

---

Eugen von Ziegler nehme ich gerne von diesem Urteil aus; zumal der Letztere war sich lebendig seiner Pflicht bewußt, ein zuverlässiger Führer und wahrhaft aesthetischer Vermittler zu sein, und mit liebevoller Hingabe hat er sich gewissenhaft bemüht, als echter Interpret des Werkes sich auch auf dessen verschlungenere Pfade einzulassen, sich psychologisch sorgfältig und aufmerksam, mit gediegener Forschung, in das Ganze zu vertiefen. Ich selbst habe von „Guntram" bisher gehandelt: „Deutsche Wacht" 1894, Nr. 127, 128 und 133; „Neue deutsche Rundschau", 1894; „Richard Strauß, Eine Charakterskizze", Prag 1896 (vgl. hierselbst S. 34 ff.); „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst", Regensburg 1913 — II. Kapitel.

Anderer sich bei Gelegenheit einer Sonderstudie über „Guntram" und in Anwendung auf dieses Werk — man traut seinen Augen nicht! — lustig den Satz leistet: „Mutwille ist nie schöpferisch gewesen, und ein echtes Kunstwerk ist nie entstanden aus dem Wunsche, die Leute zu ärgern, sondern stets aus dem Drange, positiv Geschautes zur Mitteilung zu gestalten." Und dies alles nur, weil der Betreffende in dem vorliegenden Werk eben „einen absichtlichen (!) Bruch mit der Tradition aus bloßer Kaprice, es anders zu machen", schlankweg annimmt, will sagen: dem inhaltlichen Vorgange solchen einfach zugleich entnimmt und die geistige Auseinandersetzung Guntrams mit Friedhold und dem „Bunde" (im III. Akt) flugs nur mehr rein technisch sich interpretiert: wie als ob diese Auseinandersetzung nur eben die symbolisch-geistige Unterlage abgeben sollte zu einem leichtfertigen Zerbrechen aller bisherigen Formen! Hier hat denn das „Hysteronproteron" eine geradezu verwegene Rolle mit gespielt. Umgekehrt nämlich ist auch gefahren — meine Herren! Der „Mutwille" und der „Wunsch, zu ärgern" war da einmal ganz auf Seiten der machtvollen Bühnen-Faktoren, beim „Guntram"-Schicksal 1895, und der „Drang, positiv Geschautes und innerlich Erlebtes zur künstlerischen Mitteilung zu gestalten", — trotz allem, was dagegen wohl schon öffentlich zusammengefaselt worden sein mag — dennoch sehr energisch vorhanden, in der Tat bei Strauß

höchst ersichtlich damals am Werke. So ganz und gar nicht von „Mutwillen" ist unter dem Entstehen der Oper die Rede, wenn ich z. B. des befreundeten Komponisten Briefe aus jenen Tagen genauer durchblättere. Im Gegenteile fährt er einem „namhaften" seiner engeren Kollegen im Opern-Komponieren damals, gar nicht übel, zornig über den Mund mit einem: „er komponiere nun seit seinem 6. Lebensjahr und nicht, um berühmt zu werden!" — da jener nämlich sich naiv zu ihm äußerte, er „hätte gar nicht geglaubt", daß es ihm mit dem Guntram „so ernst gewesen sei" (!). Wohl aber lesen wir da, recht angelegentlich und eindringlich wiederholt, von der hohen Aufgabe und den tieferen Absichten, von dem heiligen „Ideale", dessen Dienste wir uns „doch Alle" verschrieben hätten, sowie vom „Herzens"-Anteile der Künstlerseele — beim Schaffen und Niederschreiben solcher Dichtung bezw. Partitur. „Am liebsten bliebe ich ganz hier" — so heißt es unter'm 19. Dezember 1892, aus Kairo — „in diesem herrlichen Lande der Palmen, Rosen, Akazien, unter einer Sonne, die mit dem Fixstern, der ab und zu vorgibt, bei uns in Deutschland zu scheinen, nicht viel gemein hat; in diesen herrlichen Beleuchtungen schwelgend, von Frühling, Sommer und Herbst zugleich umgeben; unter diesen reizenden, höchst amüsanten ‚Wilden', in der Einsamkeit der herrlichen Wüste so ganz allein mit dem lieben Gotte der Christen, der in Deutschland so wenig mehr drein zu

reden hat, und komponierte eine Oper nach der andern, unbekümmert darum, was die in Europa mit dem armen Dinge dann anfingen. Bis Sie*) diesen Brief in Händen haben, ist Guntram III. Akt (der dichterisch noch wesentlich umgeändert worden ist) fertig komponiert . . ." Und dann, am 16. Januar 1896 — in einem Schreiben aus München — bricht es jählings, mit Heftigkeit bei ihm aus: „Es ist unglaublich, was der Guntram mir Feinde gemacht hat . . . ich komme mir schon bald selber wie ein ganz schwerer Verbrecher vor. Ja, ja, alles verzeihen einem die Leute eher, die frechste Lüge selbst, aber nur nicht, wenn man geschrieben hat, wie's Einem um's Herz war!"

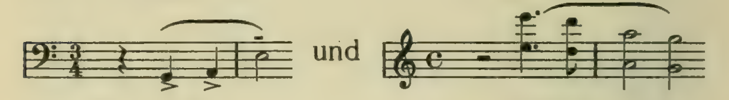
„Sie aber höreten ihn nicht!" — denn sie waren schon taubstumm so zu sagen geboren, wenn anders man nicht bösen Willen dabei ohne Weiteres lieber annehmen mag. Es ist, rund und nett heraus gesagt, einfach nicht wahr, daß der „jugendliche Stürmer und Dränger" sich „über Wagners Lehren von der Originalität des Schaffens, von musikalischer Intuition, von der Musik als ‚tönender Gebärde', von der Musik als Versinnlichung der inneren und äußeren dramatischen Vorgänge" frivol — ohne innere Notwendigkeit „hinweg gesetzt" habe, wie da die leichtherzige Prämisse lautete, auf welcher sich das Monstrum jener Schlußfolgerungen vom „Mutwillen" und der „Ka-

*) Das vertrauliche „Du" in unserem Verkehre folgte erst später.

price" alsbald aufbauen sollte. D a s war's ja eben: daß man aus G o e t h e bis W a g n e r und I b s e n noch rein gar nichts vom „S e e l e ndrama" zugelernt hatte, und was die musikalische Versinnlichung der tief inneren Vorgänge wie ernsten psychischen Wandlungen, der „Seelenhandlung" im III. Akte, hier immer übersehen und verfehlen ließ! Wer ferner in den beiden markanten Motiven:



nicht die musikalische Intuition und anschaulichste musikalische Plastik erkennt, noch jene innere O r g a n i k des „Gegenbildes" von A k t i v u m u n d P a s s i v u m empfindet, die sich zumal in d e r Form:



wie natürliche Gegenpole hier genau zur (Oktaven-) Einheit ergänzen, dem ist überhaupt wohl nicht zu helfen. Und wer vollends in dem weihevollen, einzig-herrlichen Schlußbogen und Des-dur-Ausklange der Endszene nicht die in's Große gesteigerte und zum Bedeutsamen stylisierte „tönende Gebärde" just sieht, der muß obendrein noch b l i n d geboren sein. Was soll und nutzt es da wohl, dem gegenüber das Relativitäts-Urteil: „Guntrams N i e t z s c h e t u m bleibt mit e i n e m Fuße gleichsam noch in der S c h o p e n h a u e r'schen

Gedankenwelt stecken" — immer wieder hervor zu holen und als ein grausam „Schibboleth" nur immer starr entgegen zu halten (das man obendrein doch nur von mir herbezogen hat)? Als ob in Wagners „Tristan" oder „Parsifal", nicht zuletzt aber in seinem „Nibelungenring", nicht auch der Zwiespalt zwischen Sansara und Nirwâna bezw. eine „Verquickung" von Schopenhauer und Feuerbach mehr oder minder noch offenkundig wäre, ohne daß man dies als Argument gegen die Aufführungen der betreffenden Werke jemals ausgespielt hätte! Mit solchen Velleitäten sollte man uns also doch nicht mehr aufwarten und lieber vom Halse bleiben. „Wen ich liebe, den laß' ich für sich gewähren; er steh' oder fall' — sein Herr ist er, Freie nur können mir frommen!" („Siegfried", II. Akt.) Ich frage dreist: Ist das Sozialismus oder Individualismus, Verneinung oder Bejahung des Willens zum Leben? — Heraus mit dem Flederwisch! Oder, Wagnerischer gesprochen: „Heraus denn zum Kampfe mit uns Allen!" Zur einstweiligen Verständigung aber, und im Vertrauen gesprochen: Wenn selbst der ausgesprochene Individualismus Nietzsche'scher „Adelsmenschen" in Ibsens „Rosmersholm" zuletzt nicht ohne strenge Sühne über die eigene Gewissenschuld hinweg kommen kann: daß der Hingang (Selbstentleibung) der ersten Gattin Rosmers zwischen den beiden Liebenden nun schon einmal steht, — wie viel mehr sollten wir dem Strauß'schen Liebespaare solche Entsüh-

nung von begangener innerer Schuld nicht zu Gute halten können und die Weihe der Entsagung in edelstem, freiem Verzichte hier als notwendig nicht mit empfinden, da doch Guntram — wenngleich in Notwehr — den Gatten der Freihild jählings zuvor erschlagen? Darum auch habe ich dieses Beispiel schon früher einmal, in guter Absicht, mit angezogen (vgl. „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst", S. 80). Aber gerade dieser Vergleich lehrt uns nun auch — zu Gunsten sogar eines „Guntram", wie doch weit mehr „Bejahung" des Lebens zuletzt, denn Schopenhauer'sche „Verneinung", hierin im Grunde wieder vorschlägt, wo es immerhin in's Leben als solches, wenn auch mit ernsten und schweren, selbstlos erwählten wie geübten Daseins-Pflichten zurück führt und entläßt; mehr, sage ich, als dort (bei Ibsen), wo es pessimistisch mit dem gemeinsamen Tode um so hoffnung- und trostloser bekanntlich endet, weil solchem dichterischen Ausklange leider nicht auch die läuternde Weihe musikalischer Verklärung mild versöhnend dann zu Hilfe kommt. „Blut" ist ein ganz besonderer Saft und Schuld ein ganz besonder Ding. Vergessen wir doch auch nicht: Selbst eine „Elektra" von „modernster" Prägung kann zwar über dem Muttermorde mit Bejahung gelöster Rachegefühle dionysisch-ekstasisch in höchster Erfüllung des Seins noch tanzen, aber nicht mehr leben! —

Vermöchte ich somit bezüglich all' dieser Dinge getrost nur eben auf Joh. XIX, 22 nach wie vor zu verweisen — anders steht es doch mit einem Einwande, der sich allerdings erst jetzt ergeben hat und seiner Zeit überhaupt noch gar nicht spruchreif war, nunmehr aber auch vollste Aufmerksamkeit erheischt und unser redlich Nachdenken gar wohl verdient. Er betrifft nämlich die heikle Frage der „Wagner-Nachfolge" im engeren Sinne: Warum wohl hat der damalige Wortton-Dichter seit „Feuersnot" es vermieden — um nicht zu sagen verschmäht, sein eigener Textdichter zu bleiben, der er ja im „Guntram" noch mit so entschiedener Begabung und vielem Glücke, wenn schon nicht unbestritten, war? War's damals doch nicht etwa bloß die rein litterarische Bearbeitung und mechanische Versifizierung eines lediglich vorgefundenen Stoffes oder fertigen Vorwurfes, sondern nahezu durchaus freieste Erfindung, auf alle Fälle poetisch-psychologische Durchdringung des Stoffes und künstlerisch-gestaltende Objektivierung eines persönlichen, so eigenen wie tiefen Erlebens bereits gewesen! Eugen von Ziegler hat sich eingehender mit diesem Fragezeichen befaßt (a. a. O., S. 18 f.), und Wagner'scher Briefwechsel (bezw. Gespräche) mit Klemm. von Biedenfeld, Gaillard, Nordmann, H. von Wolzogen haben da neuerdings noch gar manchen Fingerzeig gegeben, dankenswert näheren Aufschluß hinzu gebracht: allwo der Bayreuther Meister von sich übereinstimmend persönlich bekennt, wie ihm stets bei der Dichtung

schon, sofort und zugleich, das Hauptmotiv (Leitthema) und die bezügliche musikalische Grundstimmung in höchst merkwürdiger Doppel-Begabung der Erfindung mit angekommen sei. Beide Fähigkeiten ständen der Phantasie eines R. Strauß ganz offenbar, wie eben der „Guntram“ ausweist, auch zur Seite. Immerhin besteht ein merklicher, kapitaler Unterschied: sie sind sich nicht ebenbürtig, und es ist nicht gleichzeitiges „Ineins“ der beiden in diesem Falle, jene einheitlich-harmonische, ursprüngliche Doppelbegabung, wie eben bei Wagner, die aus einem gemeinsamen Kerne hervor geht und aus gleichem Grundquell zusammen fließt. Wir haben nicht nur Straußens eigenem Zeugnisse da wohl oder übel Folge zu geben, wenn er offen und ausdrücklich bekennt, daß bei ihm „der Tondichter in der Technik, sich auszudrücken, dem Wortdichter zu sehr überlegen oder doch in der Übung voraus sei“ (vgl. „Musik“ 1904/5, S. 98); wir gehen sogar noch ein wenig weiter und glauben, daß damit nur eines — noch nicht alles von ihm gesagt ist, möchten viel mehr annehmen, daß er wohl selber eines Tages zu fühlen begann, wie ihm beides nicht gleichwertig, zugleich und konform, als eine organische Einheit schon aus der schaffenden Phantasie zuströmte, sondern das Tondichterische etwa erst nach genauer Fertigstellung des Worttextes und seines versifizierten Gerüstes sich mit diesem zu befassen begann, beides nach- und mit einander erst mittelbar dann

zur Kunst-Einheit von ihm mehr äußerlich verbunden werden mußte, um ein Ganzes zu ergeben. So verzichtete er denn, und zwar gerade als einsichtvoll-produktiver Schüler Wagners, selbstkritisch lieber auf diesen Punkt der Meister-Jüngerschaft und „Wagner-Nachfolge“, statt den faulen, wenn auch anständigen Kompromiß hierin weiter fort zu schleppen und der blöden Welt ein unwahres Bild von innerer Nötigung zu geben, die ihn nicht behrrschte, das artige Schauspiel des „Getreuen vom Bayreuther Stamm“ illoyaler Weise nur eben vor täuschend. Auch dies also ein Gegenstand eher unserer Hochachtung und Wertschätzung als der Verketzerung, wenn selbst unserer bedenklichen Erwägung und hochnotpeinlich kritischen Prüfung.

Denn das führt uns zu guter Letzt vollends gar auf das andere, mehr formale als gerade vitale, Fragezeichen in all' diesen Betrachtungen: Ist nämlich das musikdramatische Schaffen eines Richard Strauß, zumal von „Feuersnot“ ab, der „Wagner-Schule“ als solcher wohl noch beizuzählen? Je nun — ich denke, das ist leichter zu beantworten, als so Mancher im ersten Augenblicke wohl glauben möchte. Natürlich und zweifellos ist es das, und gerade der „Guntram“ mit seinen „gottgewollten Abhängigkeiten“ eines streng „organischen Wachstums“ aus jener „Schule“ heraus, seinen ersichtlichen Hinweisen auf „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Parsifal“, „Tristan“, und greifbaren Anlehnungen an Liszts „Hl. Elisabeth“, Ritters „Wem

die Krone" usw., ist des ein lebendig-beredter, biographisch-genetischer Zeuge. Aber naturgemäß ist es das nicht im Sinn und Verstand etwa derselben Blüte oder Frucht, die am gleichen Stamme mit den andern Geschwistern wächst, sondern gleich einem anders gearteten, sich verschieden wieder entfaltenden, fremden Baume, der im Übrigen allerdings aus dem selben Erd- und Nährboden, wie seine anderen Strebensgenossen auf gleicher Flur, seine Säfte holt und seine Triebe ursprünglich speist. Keine noch so eigenartige, seltene und seltsame Frucht an seinem Stamme vermag uns die Tatsache zu verdunkeln, daß er dem nämlichen Lande wie die Anderen auch „entstammt", einem gemeinsamen Erd- wie Luftreich und Wassergebiete zuletzt entwachsen ist. Und dieses wiederum mehr überzeugend als schlagend aller Welt zu beweisen, vermag eben ganz besonders der „Guntram", dessen Schöpfer obendrein unter der Ausführung des Werkes mir gegenüber einmal den bemerkenswerten Ausspruch tat: „Wir segeln doch alle unter Bayreuths Wimpeln. Vor der groben Masse der Menschheit, der alle feineren ‚Weltanschauungs'-Unterschiede unverständlich bleiben, müssen wir als eine einige, große Ideal-Gemeinschaft dastehen!"***) — späterhin aber noch, bei Gelegen-

***) Vgl. über seinen „Wagnerianismus" und sogar „Bayreuth-Kult" (er hat neuerdings auch den Protest gegen eine Freigabe des „Parsifal" als einer der Ersten mit unterschrieben.) viele Stellen bei Max Steinitzer; im Übrigen siehe noch „R. Strauß als Politiker", hierselbst S. 172 f.

heit einer denkwürdigen Polemik, ausdrücklich sich dahin resolviert: „Was Wagner-Schule ist, wird nicht einzig von Bayreuth aus dekretiert werden können; wir Andern sind so frei, aus den zehn Bänden Wagner'scher Schriften und den Werken uns selber heraus zu suchen, was wir der Aneignung für wert befinden!" Also doch ein, bei allem selbständigen Freimut, klar formuliertes Bekenntnis zur „Wagner-Schule" . . . . .

In den mancherlei Handschreiben, deren Rich. Strauß mich, „seinen ersten — aner", im Laufe der Zeiten freundschaftlich würdigte, begleitete er die Zusendung des „Guntram"-Auszuges (2. I. 1895) mit folgenden, sicherlich unverdienten Worten: „Wenn Du am Guntram-Auszug Freude hast, so liegt darin mehr, als eine wörtliche Widmung sagen kann. In Deinem Verständnis und Deiner Liebe für das Werk liegt die Bevorzugung, die Du als Empfänger des Guntram vor anderen Empfängern voraus hast." Ich schäme mich des Evangelii in Richard Straußen wahrlich nicht und trage daher nicht die geringste Scheu, diese ehrenden Worte hier offenherzig mitzuteilen, — was mir der Schreiber gütigst nachsehen möge und im Hinblick auf den guten Zweck gewiß auch verzeihen wird. Denn ich leite daraus nicht nur einen stolzen Ehren-, sondern auch meinen Rechtstitel gleichsam her, immer auf's Neue wieder laut vom „Guntram" zu reden. Ja, solches vom Schöpfer selbst beglaubigte Verständnis, solch' besonderer Vorzug und seltene Auszeichnung verpflichten sogar,

und dieser meiner heiligen, persönlichen „Verpflichtung“ vor Kunst und Welt glaube ich hiermit rechtschaffen nur wieder einmal treulich nachgekommen zu sein. „Kardinal, ich habe das Meinige getan; tun Sie das Ihre!“ . . . ich meine damit natürlich München und sein „Prinzregenten-Theater“.

Eine Strauß-Biographie.

(1911)

„Zur Zivilisation gehört es, negative Kritiken zu schreiben und zu lesen; zur Kultur sollte es gehören, beides zu unterlassen."
Houst. Stew. Chamberlain.

eber Dr. Max Steinitzers, vorigen Herbst im Verlage Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, erschienene „Richard Strauß"- Biographie hat man inzwischen gar Verschiedentliches, Knappes wie prinzipiell Ausführliches, zu lesen und zu hören bekommen — darunter leider auch so mancherlei recht negativ Klingendes, und zwar selbst aus Kreisen, die Buch und Autor eigentlich sympathisch gegenüber stehen müßten. Den letzteren, tadelnden — oder richtiger: mäkelnden, Stimmen kann ich mich nun ganz und gar nicht anschließen, so wenig ich verkennen möchte, wo die natürlichen Grenzen dieser Publikation liegen. Und wer irgend einer Strauß-Biographie schon näher gestanden hat als Verfasser dieser Zeilen, der mag den ersten Stein ob dieses meines günstigen Urteils über das Buch getrost auf mich erheben! Gerade der jedoch wird hier zuversichtlich auch weiter lesen; denn es

wird ihm wohl genau so ergehen, wie mir mit Steinitzer, und wie es jüngst schon Prof. Dr. Oskar Bie aus Anlaß des Paul Bekker'schen „Beethoven"-Buches (in der „Frankfurter Ztg.") formuliert hat: „Dieser Eindruck ist ein so angenehmer gewesen. daß ich das Kennzeichen eines außerordentlichen Interesses wahrnahm — ich begann mich für die schriftstellerische Technik zu interessieren. Wie selten passiert uns das?" In der Tat, „wir haben es lange in diesem Gebiete bei uns schlecht gehabt; es wird jetzt besser, es tauchen Musikschriftsteller von Geist und solche von eigenartiger Knorrigkeit auf" — Bie hätte (außer Adolf Weißmann, Max Steinitzer und Paul Bekker) an jener Stelle nur auch noch einige andere Köpfe und Federn, z. B. den weitaus unterschätzten, ausgezeichneten Paul Marsop, nennen können. „Sie finden zwar noch nicht immer ihre rechten Themen . . . doch eben das Niveau ist besser. Und das Niveau hebt seine Leute."

Also Max Steinitzer gehört zu ihnen: ein guter Musiker und (von einer bestimmten Zeit seines Lebens her) auch erfahrener Kapellmeister- bezw. Theaterpraktiker, zudem ein außerordentlich belesener, geistvoller Litterat wie feiner philosophischer Kopf von sarkastischem Witz und satirischer Ader. Wir Beide waren (mit Richard Strauß zusammen) Schulgenossen, da wir zu München noch die Gymnasialbank drückten, und er gehörte zu den Hochbegabten, Frühreifen. Schon 1885, in seinem 5. oder 6. Semester, promovierte er

zum Dr. phil. und schrieb seinen Namen mit einer ebenso schätzenswerten als zeitgemäßen Untersuchung über „Die psychologischen Wirkungen musikalischer Formen“ ehrenvoll bereits in die Geschichte musikalischer Aesthetik ein. Dann schien er sich der akademischen Karrière widmen und zu Leipzig mit der Studie über die Affekten-Lehre bei Descartes und Spinoza (wenn ich nicht irre — das Buch war allbereits erschienen) forsch habilitieren zu wollen, als er plötzlich vom Weg ab bog und aus der „Seestadt an der Pleiße“ spurlos verschwand, um — einem mählich durchsickernden dunklen Gerüchte zufolge — als Chordirektor am neu errichteten Stadttheater in Halle a. S., ziemlich verborgen, sich — die ersten Bühnensporen zu verdienen. Später fand ich ihn auf einer meiner weit ausgedehnten Vortragreisen, neben Krzysanowski an zweiter Stelle, ganz unvermuteter Weise zu Elberfeld-Barmen wieder, wo er mir lebhaft versicherte, daß der geringste Erfolg und selbst kompromißliche Sieg auf diesem heiklen praktischen Boden mit dem frischen Theater-Völkchen ungleich mehr wert sei und Befriedigung in sich trage als alles noch so kluge Spekulieren unter „Akten-Plantagen“ hinter dem hölzernen Schreibtische. Ich erfuhr späterhin, daß er sich unweit Salzburg für eine Weile nieder gelassen, wo er in Amalie Joachims Privat-Gesangschule als eine Art Kapellmeister, vorschulender Gesangspädagog und Solo-Repetitor assistierte und sich sein reiches, theoretisches wie praktisches Wissen

von der Gesangskunst erwarb, das ihn unter seinen Berufskollegen von der Feder heute so sehr auszeichnet, — um ihn dann noch später als Chorleiter und Theorielehrer usw. in Mühlheim am Rhein wieder auftauchen zu sehen und nach Freiburg i/Br. mit verfolgen zu können. Aus jener Periode erinnere ich mich auch eines zufälligen Zusammentreffens, nach langer Zeit wieder einmal, mit ihm in unsrer Vaterstadt München, wo wir gemeinsam mit Strauß und Familie (oder aber Reger-Ansorge?) einen Abend in einer „Bar" verbrachten und fröhliches Wiedersehen feierten; wie er denn mit den „Schaffenden" der Zeit (auch Mahler, Pfitzner, und selbst Bungert) stets regen Verkehr, gern lebhaften Geistesaustausch gepflogen hat. Und um eben jene Zeit war es dann auch, daß er — auf der Grundlage seiner, zuerst unter dem Pseudonym „Siccus" erschienenen, ganz köstlichen und überaus originellen „Musikalischen Strafpredigten", fernerhin auch mit eigenartig kritischen Aufsätzen über Pfitzner in Straßburg und gehaltvollen Essais zur Tonkunst — langsam begann, mehr und mehr nun wieder in die Musikschriftstellerei selbst einzulenken, um schließlich, nach dem geistreichen Geplänkel „Straußiana u. A." (Stuttgart 1910, bei Grüninger) sowie der dankenswerten Herausgabe eines „Musikalischen Atlas" für historische Studien (Ruckmich, Freiburg 1910/11 — noch vor Hugo Riemanns bezüglichem Werke), im letzten Herbste beim verdienstvollen „Strauß"-Buch, als seiner musiklitterarischen Hauptleistung

bisher, anzulangen und (etwa gleichzeitig) als ansehnlicher Musik-Kritiker der „Leipziger Neuesten Nachrichten“ und mein engerer Kollege in musicis, dortselbst in der sächsischen Universitätstadt glücklich zu landen . . .

Warum ich das alles hier anführe? Einfach, weil es streng zur Sache gehört, und weil die Psyche eines wirklich berufenen Kultur-Psychologen und echten Kunstkritikers etwas durchaus Ebenbürtiges — wenn auch nicht immer schon Gleichwertiges — vorstellt derjenigen Künstler-Psyche, welche er zu umschreiben hat, zu bewerten und zu würdigen kommt; etwas Gleichberechtigtes zum Mindesten, das man sich — auf allen Seiten — nachgerade doch schon bequemen muß, ungleich besser als bisher in die Rechnung mit einzustellen. Und wie es sicherlich kein bloßer Zufall ist, daß dieser erste Versuch einer „Strauß“-Biographie aus München kommen sollte, von einem Münchner Schulgenossen und Jugendfreunde des Großen gerade der musikalischen Welt beschert worden ist, von einem Ebensolchen hier besprochen und vertreten wird, so auch möge doch immerhin der deutsche Norden (ich will ja nicht sagen: unsere Berliner Herren Kollegen) aufmerksam einmal darauf hören, was diese drei Süddeutschen in concreto zu schaffen, zu sagen und zu deuten haben. Gewiß, „l'art pour l'art“ besagt zuletzt vielleicht doch eine ungesunde Hypertrophie im großen Kulturleben; sicherlich auch bleibt es schon ein Abusus und daher direkt vom Übel, mit einem Anatole

France etwa sprechen zu wollen: „Messieurs, je vais parler de moi — à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe; c'est une assez belle occasion." Indessen, das Fünkchen Wahrheit in diesem Irrtum ist jedenfalls: Wenn anders auch in dem Biographen, Kritiker und Psychologen eine wirkliche Individualität steckt und eine Potenz lebt, so wird man sich eben daran zu gewöhnen haben, daß Biographierter und Biograph, Künstler und Aesthet, zusammen ein Ganzes ausmachen; daß ein neues Werk, mit anderen Mitteln eine zweite Schöpfung entsteht, die Kunstwelt und das interessierte Publikum nicht nur belehrt, sondern auch beschenkt und bereichert werden. Produktivität des Könnens und Produktivität des Kennens stehen sich nun einmal „komplementär", harmonisch ergänzend — sagen wir einmal ruhig: „kongenial", gegenüber.

Max Steinitzer ist nicht nur eine Individualität — und so ganz und gar nicht „Zeitungschreiber", sondern auch gegenüber einem Richard Strauß von solcher eigenständigen Qualität als „Persönlichkeit", welcher denn der Typ „Struppius" (in dem sich sehr viel von der zeitgenössischen Kollegenschaft verkörpert zu haben scheint — vgl. „Straussiana u. a", S. 163) seiner Zeit gar sehr Unrecht tat, aburteilend zu sagen: „Es gibt Aner, es gibt Anti-Aner, aber wer so 'was tun kann, ist eben Gar-kaner!" (Ich meine da viele unserer „Freunde" heraus zu hören.) Überaus zutreffend und recht anschaulich zudem charakterisiert er sich

bezw. seine *wider* die „Jetztzeit“ ankämpfende Sonderstellung im zeitgenössischen musikalischen Parteigetriebe mit dem Vorworte zu seinen famosen „Straußiana“, wenn er sich da den Fachgenossen wörtlich in persona wie nachstehend vorstellt: „Von den folgenden humoristischen Versuchen haben nur die drei ersten *Strauß* zum eigentlichen Gegenstand, und doch komme ich in *jedem* auf ihn zu sprechen, trotzdem ich so wenig Straußianer als irgend ein anderer Aner bin. In der liebenden Bewunderung italienischer Musik aufgewachsen und fest geblieben, konnte ich niemals einsehen, warum man deshalb etwas Neueres aus Deutschland, Frankreich oder Rußland weniger lieben und verehren sollte. Zum Parteimenschen kann man weder durch sich selbst noch durch Andere gemacht werden, man muß dazu geboren sein. Selbst das heißeste Bemühen meiner Freunde war bei mir ganz umsonst. Es ging halt nicht in meinen Schädel, wie man sich in München ausdrückt. Erstklassige Stützen des Fortschritts haben sich redlich angestrengt, mir klar zu machen, daß man wählen muß zwischen Ausdruck und Form, daß man unmöglich Werke entgegen gesetzter ‚Richtung‘ gleichzeitig schön finden kann. Ich habe in meiner Beschränktheit nicht einmal den Parallelismus der Gegensatzpare: neu und alt, Ausdruck und Form verstanden, habe weder jenes Müssen noch dieses Nichtkönnen in mir gefühlt, und deshalb von Seiten lieber und verehrter Menschen manches empfunden, über dessen Bitterkeit mich nur ein

stilles Gebet zu jener Göttin hinweg brachte, die mir ihren Blick voll ernster Schönheit ebenso beglückend aus einem englischen Madrigal des 16. Jahrhunderts oder einer Fuge Bachs als aus einer Arie der ‚Afrikanerin' und aus irgend einer herrlichen ‚Elektra'-Szene zeigt. Auch die ‚Wagnerei', als die Versuchung, musikalisch exklusiv zu fühlen, habe ich bei aller Begeisterung niemals mitmachen können." (Vgl. auch des Autors lesenswerte motivierte Selbst-Anzeige seiner größeren „Strauß-Biographie": „Neue Zeitschrift für Musik", Jahrg. 1911.) . . . . Kein Zweifel, das ist nicht die biographische Art eines Chamberlain — ja nicht einmal die Heldenverehrung eines Paul Bekker; geistig, persönlich und schriftstellerisch weder Glasenapps selbstverleugnende Hingabe an das Objekt noch einer Lina Ramann idealer Enthusiasmus für den erwählten Stoff: es ist eine wesentlich andere, ganz neue, vielleicht hin und wieder etwas doktrinäre Nüance, wenn auch beileibe nicht nüchterne, kritisch-historische Note. Von vorne herein aber erscheint er seinem Vorwurf um so kongenialer, als auch er, der „Spaßvogel", so recht eigentlich niemals ernst, lange nicht für voll genommen wurde; ganz merkwürdiger Weise teilt er seines Helden Geschick in der besonderen Art, daß man hinter all' solcher „Toleranz" keinerlei „Charakter" entdecken, gar niemals an das sittliche Ideal und die künstlerische Zielstrebigkeit bei diesem leicht-parodistischen Humoristen glauben wollte: um sich jetzt eben nur sehr schwer, und

eigentlich leider gar nicht so recht, in die befremdlich neue Sachlage hinein finden zu können, daß es sich um einen „Selber-Aner“ von Pflicht und Geschmack, Wissen und Gewissen dennoch handelt.

Nur um so bewundernswerter also, bei d e r Art eigentümlich gelagerten, mir wahrlich nicht unbekannt gebliebenen Voraussetzungen, die uns aber nicht im Geringsten beirren dürfen, Steinitzers allseitig konsequente, wahrhaft „liberale“ (d. h. frei gesinnte) Toleranz auch in solchem absonderlich-aparten Falle; und wie sich nun diese seine weit gehend große, starke und tiefe „Objektivität“ o h n e alles seicht-bequeme Parteigängertum, von höherer Warte gerechter Gesinnung und liebender Freundschaft aus, dem bedeutenden Gegenstande gegenüber just ganz hervorragend bewährt. Man vergönne mir die hohe Freude, dies gerade hier auszusprechen; erachte ich es doch persönlich als eine Ehre, dem Werke mein Geleitwort öffentlich geben zu dürfen. Nach anfänglicher Skepsis auch meinerseits, wie gerne dabei zugegeben sei, las ich mit steigendem Interesse, wachsendem Erstaunen und zunehmendem Frohlocken fürwahr in diesem stattlichen, schönen Bande, der — so wenig trivial — nicht nur das übliche „R. Strauß. Sein Leben und seine Werke“ nur eben beschreibt, viel mehr beherzt den Stier gleich bei den Hörnern zu packen sucht und gerade auch Strauß den „Charakter“ ausdrücklich einmal zu behandeln wagt (wie Unsereins ehedem schon anstrebte, als mit voller Absicht die bewußte, mit K l a t t e gemeinsam verfaßte Publika-

tion zu unserem Thema — noch v o r Brecher, Urban, Merian usw. — den Untertitel „Eine Charakter-Skizze“ erhielt). Und ich darf es wohl offen bekennen: je weiter ich darin kam, je genauer ich jetzt, nach wiederholtem eingehenderen Studium, das Ganze zu übersehen und zu kennen glaube, um so plastischer auch steht das Gebilde heute vor meinem geistigen Auge da, um so abgerundeter — als lebenvolles, grundrichtiges und umfassendes Bild der Persönlichkeit Richard Straußens — will es mir subjektiv vorkommen, und um so geschlossener als litterarische Gesammtleistung wirkt es nunmehr, noch immer und immer m e h r auch, auf mich, dem selber doch anfänglich das vielerlei Detail der Kleindruck - Episoden, Absatz - Anmerkungen und Fußnoten, §§, Abteilung-Verweise und Numerierungen arg verwirrend noch dünken wollte. Erst wenn das a l l e s , selbst in seinen Nebenkapiteln und Einzelheiten, von Grund aus vollauf beherrscht, auch länger schon klar übersehen wird, weiß man die getane, erkleckliche Arbeit wertschätzend zu würdigen, die gerade in geringfügigen und nebensächlichen, scheinbar ferner liegenden Punkten, doch charakteristischen und für die Forschung entscheidenden — sagen wir: Lebens-Momenten gar nirgends wesentlich versagt . . . kleinere Irrtümer als Menschlichkeiten, verschwindende, mehr oder minder begreifliche Mängel und vorüber gehende leichte Fehler natürlich wohl abgerechnet. Lediglich um zu beweisen, daß mein b e i d e rseitiges Freundesauge nicht im Geringsten gegen derglei-

chen etwa blind geblieben ist, seien hier „beispielmäßig“ (um mit Anzengrubers „Dusterer“ zu reden) einige solcher faux pas als Manko's gewissenhaft mit angemerkt. So „des Groß-Herzogs von Meiningen“ (statt „Herzogs“) — S. 36; der „Tonkünstler-Verein“ zu Weimar (statt „Künstler-Heim“) — S. 55; die Oper „Hiarne“ von H. Marschner (statt Ingeborg von Bronsart) — S. 71; „Franz Mikorey“, der derzeitige Dessauer Generalmusikdirektor (statt Max Mikorey, der verstorbene Kgl. Bayr. Kammersänger und ehemalige Münchner „Guntram“) — S. 74; die „Tonkünstler-Versammlung zu Mainz, 1900“ (statt 1898) — S. 169; sodann die häufigen, so schwerfälligen oder ungelenken „Strauß' Äußerungen“ bezw. „an der Seite von Strauß“ usw. (statt, gut deutsch, einfach „Straußens Äußerungen“, an „Straußens Seite“ zu sagen) — S. 54 u. a.; die leidig journalistische, adjektivische Verwendung von Adverbbildungen, wie „zeitweises Mißverständnis“ — S. 50 und das nachgerade ganz unleidliche, durchgehende „Cello“ oder „Cellist“ (für das richtige „Violoncell“ und „Violoncellist“) u. dgl. m. Auch der „einstige junge Feuergeist“ erscheint bei Dr. Franz Wüllner doch wohl einigermaßen deplaziert; S. 41 f. wäre Donizetti's „Favoritin“, als von Strauß in München neu einstudiert (und von mir selbst dort erlebt), mit einzubeziehen; S. 147 konnte vielleicht schon die später (S. 272) aufgeführte Vorrede zur Neuausgabe von Berlioz' „Instrumentationlehre“, mit ihren instruktiven Ausführungen über die Quartett-Grund-

lage — in Ausdehnung folgerichtig auch auf die Bläsergruppen, als ganz besonders aufschlußreich, lichtvolle Erwähnung bezw. fruchtbare Nutzanwendung finden; und endlich (S. 277) müßte es (statt, oder doch neben Leichtentritt) korrekter Weise eigentlich heißen: „von Emil Vogel, herausgegeben durch Hugo Leichtentritt — bei Peters". Sonst aber und im Allgemeinen ziehe ich es entschieden vor, meine zahlreichen Marginalien an Nebenfragen, gelegentlichen Einwänden, besonderen Wünschen, Zusätzen oder Verbesserungvorschlägen zur etwaigen Wahrnehmung für die zuversichtlich bald kommende fünfte Auflage dem Verfasser in freudig Anteil nehmender Mitarbeit an seinem gediegenen Werke lieber mündlich gleich direkt vorzutragen, mich und eine grössere Offentlichkeit hier also gar nicht weiter damit aufzuhalten — geschweige denn erst noch zu behelligen.

Auf Schritt und Tritt gleichsam kann ich der Sache ja folgen, ihm intimer nachgehen in der Lebensbeschreibung, Charakteristik, Schaffens-Analyse, in Litteratur-Ausweisen wie Bilder-Beigaben, an Anekdoten, Briefen, schriftstellerischen Äußerungen und Zeitfeststellungen, die schließlich eben doch recht gut, gar anschaulich zusammen in einander greifen, und vermag meinerseits so zu sagen nachzurechnen, ob alles wohl auch stimmt und „im rechten Lote" steht. Man ist ja solcher Art ordentlich begierig und nicht wenig gespannt, ob dies und das auch mit daran kommen wird, wann, wo und

wie es im Besonderen angebracht bezw. in den Zusammenhang mit eingestellt, am passenden Fleck erscheint. Denn wie vieles von diesen Dingen, Begebnissen, Aussprüchen hat man nicht (zu München und Weimar wiederholt; zu Hamburg, im „Allgemeinen Deutschen Musik-Verein“, in Dessau noch jüngst und anderweit) selber mit erlebt und gehört; wie so manches hätte man da und dort aus Eigenem noch froh beizutragen und entsprechend abzurunden oder doch lebendig, sympathisch, gerecht, billig zu ergänzen: um da etwa nicht mit fliegenden Pulsen, klopfenden Herzens, einer solch' fesselnden Lektüre mehr als nur eben aufmerksam alsbald zu obliegen! Und doch haben sich noch eine ganze Menge großer wie kleiner, feiner und zumal neuer, d. h. mir selbst bislang noch fremd gebliebener Züge, eine wahre Fülle ungeläufiger, doch bedeutsamer, gar wichtiger Tatsachen an wie über R. Strauß aus vorliegender Darstellung ergeben, die wir dem fleißig herzu tragenden, emsig sichtenden Biographen füglich nicht warm genug danken können. Wie mir denn, nach bestem Wissen und Gewissen zu urteilen, die markanten Grundlinien durchaus richtig gezogen, das Denkmal als solches so sinn- wie sachgemäß immerhin geschmacksicher angelegt erscheint; also, daß eine vertrauenswürdig-zuverlässige Unterlage geschaffen, eine grundsätzliche Feststellung zunächst unter allen Umständen gewonnen und der Umriß positiv gesichert ist, auf welchem die Zukunft getrost weiter bauen, welche sie ausarbeiten kann und fortzu-

bilden vermag. Ein reicher, durch so Manches prekärer und, Angesichts des wirkenden Fortlebens unter uns Zeitgenossen, anzufassen ja doppelt heikler Stoff, ungemein schwierig zu gliedern und übersichtlich zu machen, ist hier sogleich überlegen gestaltet, überaus geschickt bewältigt und in hoch anzuerkennender Weise mustergiltig einstweilen zum ersten Male bezwungen worden — in Einzelheiten wird man ja vorübergehend auch einmal abweichender Meinung sein dürfen, und das für alle Zeiten nunmehr fest stehende, unwandelbar maßgebliche Ideal von endgiltiger Fassung wird und kann der Autor, nach der Natur der Dinge, in diesem ersten Wurfe zu einer Formulierung wohl selber nicht sehen.

So müßte ich also wirklich, was an dieser Stelle doch nicht „Zweck der Übung" sein kann, förmlich aus- und bis zum Überdrusse nur abschreiben, wollte ich anders unternehmen, auf die Haupt- wie Nebenabschnitte grundsätzlich näher, wie sich's gebühren möchte, hier einzugehen. Sagen und betonen will ich pflichtschuldigst nur, daß ich in Sonderheit und gerade auch diejenigen Kapitel, welche von anderen Seiten mancherlei Anfechtung schon erfahren haben, für Glanzpunkte der thematischen Durchführung halte — ich meine natürlich die, in denen Steinitzer als gewiegter Kenner der Massenpsyche auftritt, als reger Kulturpsycholog und sachkundiger Aesthetiker verfährt; das will sagen: wo er als gründlicher Erforscher einer Naturgeschichte des Publikums und scharfsichtiger Kritiker der Ent-

stehung seiner moralin-behafteten aesthetischen Urteile, über eine strengere Untersuchung der Taine'schen „Milieu"-Theorie weg, „vom Strauß-Bilde des Zeitunglesers zu dem des parteilosen Musikers" (S. 103), anständigen Charakters und schaffenden Meisters Richard Strauß hinzuführen trachtet. Nebenbei bemerkt: mit großem Scharfsinne, sichtlichem Erfolg und meines Erachtens unwiderleglicher Beweisführung, zudem in wahrhaft goldenen Worten wie tief schürfenden Gedanken! Es ist das Umsichtig-Erschöpfendste, was bisher in dieser, endlich doch spruchreifen Materie geschrieben worden; keine Spur von jener, Konzessionen involvierenden Annäherung oder kompromißlichen Nivellierung, die man — flau machend — hier wohl behauptet hat; nur manchmal noch etwas zu „kurz angebunden" hin gesagt, allzu knapp nämlich formuliert oder allzu einseitig heraus gestellt. Vor allem die landläufige, so beliebte große „Hetz" auf den „Geschäftsmann" hat nämlich ihre im tiefsten Grunde verankerten, dunkel psychologischen Hintergründe.

Der Philister, um das ihm „Ewig-Genierliche" am Genie flott und leicht bei sich überwinden zu können, braucht irgend etwas, sich überlegen darüber hinaus zu schwingen und sich dünkelhaft darüber hinweg zu setzen. Das ist der Grund jenes „Menschlich-Allzumenschlichen" à la „breite Bettelsuppen", welches gewisse Historiker und so genannte Biographen als „einzig unverfälschte" Wahrheit so eindringlich laut anpreisen wollen und darum

gern allenthalben predigen. Früher war es dem Pfahlbauern ein Leichtes und war der Spießbürger geradezu daran gewöhnt, mitleidig in losem Spott auf das ungeschickte, naive „Kind“, den weltunläufigen wie lebensunkundigen Künstler, das gute Hascherl und den armen Schlucker von Schubert, Lortzing, Wolf usw. mit einem „Ich danke dir, Gott, daß ich nicht bin usw.“ herab zu sehen — das war seine Erleichterung, mit der er sich von dem auf ihm lastenden Geniedrucke solid befreite und sich gegen das Abnorm-Anomale, Unheimlich-Unverständliche, bequem aufatmend, selbstherrlich wieder gesunde Luft machte. Nachträglich war das ja eine ganz einfache Sache, und gegenwärtig stürzte es ihn wenigstens in keine Unkosten. Heute verfängt das aber schon nicht mehr, wie er selber zu ahnen und peinlich beschämt zu fühlen beginnt. Denn in unseren Tagen der realen Aufklärung, sozial-praktischen Reformen wie wirtschaftlichen Hebung allenthalben, sind die Zeiten total verändert; da ist auch das Genie nicht mehr blind (vgl. Wagner und Ant. Förster-Angelo Neumann), sind die Künstler glücklicher Weise endlich wach und selbständig geworden (vgl. die Tantièmen- und Pensionsanstalten usw.). Aus seinem rachsüchtigen Sklavensinne heraus sinnt das über die gänzlich umgeschlagene Situation betroffene Philisterium nun abermals auf stechende Vergeltung, d. h. auf die seinem Sinn und Wesen gemäße, den so genannten Idealismus tunlich zugleich kompromittierende, wo möglich recht nieder-

trächtige Siegesformel. Jetzt, in die Enge getrieben, kehrt er den Spieß rasch einfach um und schleudert dem ehrlich auftretenden, nachgerade gewitzten Künstlertume mit schlecht verhehltem „Ressentiment“ sein perfid-infames „Geschäftsgeist!“ triumphierend alsbald entgegen: probatum est — die Untertasse ist wieder einmal gerettet....

Ganz ausnehmend gelungen also sind nicht nur die betreffenden Kapitel mit den leuchtenden Überschriften: „Strauß und seine Zeit“, „Strauß und die Presse“ (schon wieder beginnt, eben da ich dies niederschreibe, das odiose Treiben der unerbetenen, sensationellen Pressenotizen über die künftige Oper „Ariadne auf Naxos“ — Strauß und Alle, die es ihm gut meinen, sollten sich füglich zusammen scharen und sich dieses frivole Getriebe, in unzweideutiger Weise öffentlich brandmarkend, energisch einmal verbitten! Vgl. übrigens bei Steinitzer S. 104, Anm.), „Der Schalk“, „Der Dekadent“, „Der Artist“, „Der Geschäftsmann“, „Der kollegiale Vorkämpfer“, „Die (negative) Kritik“, „Strauß als positive Größe“ usw.*)

*) Für die Folge möchte ich allerdings noch das Kapitel „Strauß als vaterlandsloser Geselle“ unmaßgeblich in Vorschlag bringen: weil nämlich sein kluger Verleger und geschäftlicher Berater einen kapitalen politischen Bock weiland Eugen Richters (der Deutschlands Urheberrechte, Dank der hohen Weisheit unserer Reichsboten, im Rahmen des europäischen Konzertes glücklich „ad absurdum“ geführt hat) durch Verlegung seiner Ausgaben nach Frankreich neuerdings einigermaßen wieder wett zu machen sucht, indem er die vernünftige Gestaltung einschlägiger heimischer Dinge hierdurch zugleich angemessen zu beschleunigen unternimmt!

— sie bergen und bedeuten auch einen Schatz von tieferer Erkenntnis, bilden einen wahren Fund innerhalb der zünftigen Fachschriftstellerei und mußten endlich einmal so geschrieben werden, in wuchtigen Hieben derart radikal, auf die blöde Menge so gut wie auf die kundigen Thebaner vom „Bau", nieder sausen. Und Indianer-Freuden- oder aber -Kriegsgeheul auf allen Seiten besagt denn auch mehr oder minder laut und deutlich, daß sothane Streiche feste sitzen bezw. ihre p. t. wunden Stellen wohl gefunden haben. Ja, fast schon möchte es scheinen, als ob ihre blank-gesunde Schärfe so recht den Haß-erfüllten Ingrimm und die zischende Wut aller Derer erst geweckt, wo nicht gar heraus gefordert hätte, die gern im Feuilletonistisch-Trüben fischen und sich den zeitweiligen Um- oder rechtzeitigen Abfall lieber in aller Stille der Heimlichkeit noch hübsch vorbehalten wollten.

Vielleicht hat es d amit nun wohl seine Richtigkeit, daß, wie man u. a. gemeint hat, der „Rhythmiker" Strauß an der betreffenden Stelle bei Steinitzer einigermaßen zu kurz gekommen ist. Hingegen kann ich für meinen Teil wirklich nicht finden, daß Straußens „Verhältnis zum Programm" bezw. einer Untersuchung über „Programm-Musik", in dem nun einmal hier gesteckten Rahmen, vom Verfasser nicht gerecht geworden sei — man muß nur nicht das also überschriebene Kapitel von vier Druckseiten allein hastig verschlingen wollen, sondern hübsch alles Bezügliche in unserem Buche mit Sinn

und Zusammenhang lesen. Vom „Vokalkomponisten“ Strauß hat Steinitzer, in objektiv-kritischer Erörterung, sogar außerordentlich viel (lies: Negatives) zu- und so zu sagen mehr, als man an solcher Stelle gewärtigen mochte, der Fachwelt immerhin preisgegeben; besonders d i e s e r Abschnitt ist es, der mir Respekt vor seiner Tendenz — oder Methode, oder wie immer man da sagen mag — abgenötigt hat, denn das ist etwas, das man im einschlägigen Gebiete sonst noch kaum zu hören bekommt (einzig bei R. B a t k a klang es manchmal entfernt an), was wir im Grund aber doch A l l e längst empfanden. Durchaus beherzigenswerter Weise ist auf die unangemessene Vernachlässigung der sinfonischen Werke „Aus Italien“, „Macbeth“ und „Don Quixote“ in unseren deutschen Konzertsälen hingewiesen; treffend die Abfassung des Alexander R i t t e r’schen Gedichtes zu „Tod und Verklärung“, als n a c h Entstehung der Komposition selbst liegend (auch ein Beitrag zur „Programm“-Frage — s. oben — und ein „Merk’s!“ für gar Viele!) an entsprechender Stelle vermerkt; ausnehmend gut, nicht weniger als dreimal (S. 80, 136, 221), das Gedicht zum „Hymnen“-Gesang, Werk 33 als n i c h t von Friedrich S c h i l l e r herrührend hervor gehoben; und ganz besonders entzückt war ich, den „Zarathustra“ (S. 234 ff.) nicht nur richtig und durchaus würdig behandelt zu sehen, sondern auch direkt ein „Schulbeispiel für die Schäden unserer Kunstberichterstattung“ genannt zu finden — an solchen Dingen „erkennt“ man nämlich seine Pappenheimer!

Wahrhaft vortrefflich fernerhin erscheint das „Guntram"-Problem wiederholt angepackt, obschon die skandalösen Münchner Vorgänge bei Weitem noch nicht voll ausgeschöpft: „Um so eingehender wird den Guntram jeder kennen müssen, der Strauß kennen will. Wer diesen Auszug studiert hat, wird, unbeschadet seiner musikalischen Konfession, niemals im Stande sein, den Autor je anzupöbeln, er müßte denn, höflich gesagt, ein recht wenig ideal veranlagter Mensch sein. Man sieht daraus, daß gar Mancher den Guntram nicht studiert hat . . ." Das ist genau mein Standpunkt (vgl. S. 125 f. hier) und in der Tat das unfehlbare „Kriterium" in der ganzen „Strauß-Frage", mag auch der Meister selbst mich darin z. Zt. persönlich desavouieren. Und ebenso ausgezeichnet, umfassend wie aufschlußreich, scheint mir dann auch der „Elektra"-Höhepunkt von Steinitzer behandelt zu sein (sowohl 89 f. — innerhalb der Lebensschilderung, als auch S. 261 bis 266 hinten — unter den Werk-Analysen). Desgleichen, daß das Brahms-Manifest gegen die „Neudeutsche Schule" vom Jahre 1860 hier korrekter Weise mit einbezogen ist (45, Anm. 2), habe ich angelegentlich begrüßt, wie schließlich die wünschenswerte Stellungnahme zu Rudolf Louis' Buch von der „Deutschen Musik der Gegenwart" genau an der Stelle (S. 167, Anm.) figuriert, wo eine Auseinandersetzung mit ihm notwendig erfolgen mußte, — wenn auch die durch-

greifende letzte Formel dagegen selbst hier leider noch immer nicht zu finden ist. Louis' schönes Gleichnis vom Frühling — Herbst usw. wäre nämlich plausibel und jedenfalls akzeptabel nur dann, wenn es sich um eine „Wiederkehr des Gleichen“ in der geschichtlichen Weltentwicklung überhaupt handelte. So bald wir aber eine Spirallinie darin wahr- und annehmen, ergibt sich für seine bestechenden Darlegungen ein großer — um nicht zu sagen: grober Trugschluß; denn was da, vertikal gesehen, eine Rückwärtsbewegung und bloße Wiederholung zu sein dünkt, ist horizontal verfolgt, de facto Aufwärtsentwicklung und Wiederholung im höheren Ring auf einer neuen Stufe. Der Baum, der da natur-notwendig, gewohnheitmäßig aus der Winterstarre zu jungem Frühlingstreiben seiner guten Säfte erwacht und zu fruchtbarem Sommersprießen frisch aufblüht, ist ja auch nicht genau der selbe wieder wie noch im Vorjahre (wenn auch mit diesem identisch); er hat sich inzwischen einen weiteren Ring umgebildet und zugelegt! Also hierin steckt ein arg Sophisma, und das haben alle „guten Geister“ instinktiv denn auch an dem ebenso verlockenden als verwirrenden, äußerst mißverständlichen Schlachtrufe: „Reaktion als Fortschritt!“ längst mehr oder minder deutlich schon heraus gefühlt, daß es im Grund eben doch ein oberfaules „Rückwärts, rückwärts — Don Rodrigo!“ nur gilt, wozu sie sich willig scharen und kräftiglich sammeln sollen. So geistreich daher wohl diese Theorie philosophisch ein-

gekleidet erscheint, so taktisch geschickt — ja, man darf sagen, blendend sie von ihrem geistigen Urheber a. a. Orte vorgetragen wird, also daß man sich unbedingt mit ihr abgeben muß: hier erfolgt zuversichtlich die reinliche „Scheidung der Geister" — und der Art aufhellende Erkenntnis wird jene zuverlässig nun auch wieder für dauernd aus dem Felde zu schlagen wissen. — Selbst der Kunstschriftsteller und Musikaesthetiker Richard Strauß tritt aus dem Steinitzer'schen Buche, ohne besondere Überschrift, ganz klar zu Tage und ist so allseitig ausgewiesen, daß man danach bequem Richard Straußens „Gesammelte Aufsätze" usw. zu einem Sonderbüchlein zusammen tragen könnte — einzig die instruktive Studie über Mozarts „Cosi fan tutte" aus der Wiener „Neuen Freien Presse" habe ich da noch vermißt. Wie denn überhaupt die exakten Litteraturnachweise (die freilich die Namen Hans Merian, Prof. Karl Schmalz und Eugen von Ziegler kaum schuldig bleiben durften) neben der Beibringung von Familienzeugnissen, brieflichen Kundgebungen und reichen Bilderbeigaben (diese löblicher Weise getrennt für sich), oder all' der unbekannten, zahlreichen Jugendwerke, der wohlausgestattet-gutgedruckten Publikation zweifellos zur Zierde gereichen und ihr ganz besonderen Wert verleihen. Und endlich das Namenregister bliebe hiermit aufrichtig zu loben, obgleich entschieden noch zu vervollständigen und zu verbessern. — Doch genug nunmehr mit solchen Einzelheiten.

Lebendige Biographie verhält sich zur Totengräberhistorie so etwa wie „Vivisektion" — sagen wir noch besser: „Biologie" — zu Anatomie und Histologie; oder auch: wie Sprache zu Grammatik. Nun, weiß der Himmel! Richard Strauß ist kein Knochenskelett oder anatomisches Muskelpräparat; Gott Lob, noch lebt und spricht, wirkt und schafft er in voller Frische mitten unter uns: „man weiß nicht, was noch werden mag" — denn „wir sind, was wir werden" (nach Wilhelm Weigand). Und Max Steinitzer — ist kein Historiker und selbst auch kein „Grammatiker", zum Mindesten nicht in diesem seinem schönen Straußbuche gewesen. Ich salutiere!

Zu einer Rundfrage.

(1912)

Worin die eigentliche Bedeutung von Rich. Straußens Schaffen für die musikalische Fortentwicklung nach Liszt und Wagner liegt, habe ich — des Ausführlicheren erörternd und näher begründend — genau genommen schon um 1900, in meinen „vier Vorträgen" vom „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst" gesagt, auf die ich auch hier um so eher mich wieder beziehen möchte, als ich dabei zugleich auf deren eben jetzt erfolgende Neu-Ausgabe in der praktikablen Sammlung „Deutsche Musikbücherei" (Regensburg, bei Gustav Bosse) mit verweisen darf. — Strauß selber hat es dereinst beanstandet und mir sogar zum Vorwurfe gemacht, daß ich mit meinen Urteilen über ihn sein Schaffen allzu sehr auf ein bestimmtes Entwicklungstadium schon fest zu legen suchte. Ich will das nun gerne meinerseits einmal vermeiden und mich daher an dieser Stelle jedes weiteren Gutachtens zu Ihrer interessanten, doch vielleicht dem Lebenden gegenüber etwas verfrühten Umfrage lieber enthalten. Nur so viel also für diesmal: „Ist Richard Strauß der ‚Wagner' unserer Tage, oder aber hat er als der Meyerbeer heutiger Zeit zu gelten?"

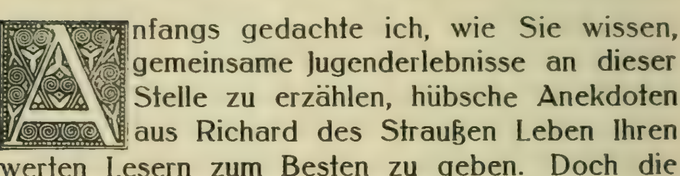
— that is the question. Für mich freilich längst keine Frage mehr, wie noch für so viele Andere; hier hat eben wachsende, weitest gehende Aufklärung die Beantwortung nach und nach zu erbringen (vergl. übrigens auch „Strauß als Politiker" in vorliegender Sammlung). Wenn wir aber in den Briefen Heinrich Marschners an seine Gattin, geschrieben anläßlich einer Aufführung seines „Vampyr" zu Hannover von des Meisters eigener Hand um Ende Dezember 1828 (siehe „Musik" XI. Jahrg.; Heft 6, S. 327), heute noch wörtlich zu lesen bekommen: „Schon nach den Worten ‚du mußt es saugen, das teure Blut!' glaubte ich, das Haus stürze ein" — der Art nämlich war der hierbei los brechende Applaus dortselbst ... nun, so müssen wir doch eigentlich bekennen, daß unsere Zeit der „Salome"-Begeisterung, der frenetischen Anteilnahme an dem blutenden Haupte des Johannes und dem langen Kuß auf dieses, dagegen noch ein „reines Kinderspiel" wohl zu nennen bleibt!

Strauß als Politiker.

Ein Zeit-Beitrag zur *Stuttgarter* Strauß-Nummer in Form „*offenen Schreibens*“ an die verehrl. Redaktion der „Allgem. Musik-Zeitung“.

(1912)

Sehr geehrter Herr *Schwers*!



Anfangs gedachte ich, wie Sie wissen, gemeinsame Jugenderlebnisse an dieser Stelle zu erzählen, hübsche Anekdoten aus Richard des Straußen Leben Ihren werten Lesern zum Besten zu geben. Doch die Zeiten sind ernst und „gewaltig, bringen Herz und Hirn in Not“, und so sei denn nachfolgend *obige* Frage angeschnitten und das politische Thema, wenn auch leidiger Weise ein „garstig Lied“, getrost hiermit einmal angestimmt! Wenn ich nämlich gelegentlich meiner einläßlichen Besprechung von Dr. Max Steinitzers „Strauß-Biographie“ vorigen Jahres schon bemerken konnte: es fehle darin *zu* den Abschnitten „Strauß der Schalk“, „der Dekadent“, „der Artist“, „der Geschäftsmann“, „das Zeitkind“ usw. eigentlich ein weiteres Kapitel: „Strauß, der ‚vaterlandslose Geselle‘“, so ist inzwischen gar die ganz neue Etikette: „Strauß, der *Politiker*“ noch mit hinzu gekommen, zu welcher es beherzt Stellung zu nehmen, ruhig zu erwägen und klar zu

prüfen gilt, ob wir auch darin — freundschaftlich oder geistig — es mit ihm halten, ihm Heeresfolge leisten wollen oder aber nunmehr gar verweigern müssen.

Nun, beim Zeus! — ich tue auch da wieder, und hier gerade erst recht, offen-freimütig-feste mit, aus voller Überzeugung sogar. Zwar, „Strauß als Politiker": „haut ihm, daß die Lappen fliegen!" — könnte es hier fast schon heißen. Aber wahrlich, gar zu charakteristisch ist es ganz ohne Zweifel, daß just an dieser Stelle der längst angebahnte, zuversichtlich erwartete Ausbruch eines heftigen „Wider den Stachel-Lökens" gegen die demokratische Nivellierungsucht und eine unsinnig „soziale" Hypertrophie unserer Epoche erfolgte — erfolgen mußte gradezu, recht verstanden, unter dem Druck einer nachgerade ganz unleidlich gewordenen Hoch- und Überspannung im öffentlichen wie kulturellen Leben der Völker und insbesondere unserer Nation. Hier ist denn in der Tat wieder einmal eine bedeutsame Grenzscheide aufgerichtet, bei der die Wege aus einander gehen — zur scharfen Unterscheidung und klaren Trennung der Richtungen, Anschauungen oder Absichten; genau so, wie die konsequent verfolgte Bewegung für einen „Parsifal"-Schutz zur reinlichen „Scheidung der Geister" zwischen deutschem Ideal und smartem Merkantilismus zuletzt notwendig führen muß in der Frage um ein „Ausnahme-Gesetz" für einen hohen Kulturwert des Landes und „Volkes der Dichter und Denker". Hie: das „dumme allgemeine

Wahlrecht", entweder des „blinden Urwählers Hödur" oder aber eines „Stimmviehes" en masse von 100 000 Nullen zum „Einer" bezw. 10 000 Hausknechtnaturen „gewogen und zu leicht befunden", — hie: der bedeutende und gewichtige Einer, die große Individualität aristokratischer Ausnahme-Tugenden des Geistes, mit ihrem Idealwert und Personalrecht als Kulturträger, Heilbringer und Segenspender, gegen die Nichtser und belanglosen viel zu Vielen! Durfte es doch Kundige baß verwundern, die Schwester Nietzsche's — mochte Wagner nun gelegentlich gesprochen haben, was er wollte — in diesem Kampf auf der Gegenseite vorzufinden, da ja gerade Nietzsche's letzte, so gewichtige Lehren durchaus für die Sache der „Auslese" nur sprechen können und in das Lager derer, die sich um den Schutz der vornehmen Ausnahmerechte des Genialen scharen, folgerichtig doch verweisen mußten; wie Frau Dr. Förster-Nietzsche denn auch unter diesen Unterschriften, auffällig und bezeichnend genug, die allermeisten Namen ihrer nächsten Freunde und ernstesten Nietzsche-Verehrer mit vorfinden konnte! Und anderseits wieder war nichts belehrender, als daß Richard Strauß selber nun eben durch diesen seinen überraschenden Ausfall offenkundig vor aller Welt als überzeugungsechten Jünger vom „Bayreuther Stamme" sich auswies, als denjenigen Wagner-Schüler und guten „Wagnerianer" letzter Instanz sich nunmehr doch bekundete und nur vollends bestätigte, als welchen ihn Verfasser dieses (vgl. seine Charakterstudie

„R. Strauß"; ferner „Mod. Geist in der d. Tonk." und „Guntram", Münchner Programmbuch 1910), aber auch sein Biograph Steinitzer stets klärlich empfunden und unentwegt angesprochen hatten, die „Erz-Wagnerianer" hingegen immer gerne bestreiten wollten. — Das also war alles von einer inneren, zwingenden Naturnotwendigkeit, gehörte nun einmal streng-geistig unmittelbar zusammen und mußte dann, bei solcher entscheidenden Gelegenheit, unfehlbar „zum Klappen kommen", ganz unausbleiblich zum Austrage hier gelangen. Denn, wie sagte doch noch kürzlich Alexandre Parodi (in dem „Notizbuch des Einsamen")? „Leget in die eine Wagschale Alighieri und in die andere die Millionen von Zweifüßlern, die sein Zeitalter bevölkerten: nach welcher Seite denkt ihr wohl, ihr Apostel der Masse, daß sich die Schale neigen werde? Er, allein, besaß unstreitbar mehr Leben als alle seine Zeitgenossen zusammen genommen; denn von ihrer Menge ist nicht einmal ein Körnchen Staub mehr vorhanden, während Dante noch unter uns lebt und webt, handelt und wirkt durch sein Werk. Und ihr sprecht von Gleichheit!" — Nebenbei bemerkt, auch die einzig zuständige Antwort auf eine kurzsichtige Theorie und törichte Forderung, wie diese: daß das Geisteswerk in die Nation als Geschenk alsbald wieder aufgehen und zurückfließen müsse, aus der es ursprünglich doch nur geschöpft sei*);

*) „Der Heros ist ein Prometheus, der den Menschen das Licht gebracht; aber er ist zu gleicher Zeit ein Mitglied dieser

und daß das Genie, wie es schon durchaus auf den Schultern seiner Vorläufer stehe, so schließlich nichts Anderes als eine Art von „Resultante der Kräfte“ seiner Zeit vorstelle. O sancta simplicitas! — da würden wir auf Genie's wohl allzu lange zu warten haben....

Nunmehr auf den Spezial-Fall „R. Strauß als Politiker“ selbst zu kommen: also, ein Wutschrei der Entrüstung und nahezu „indianischen Kriegsgeheuls“ brach da auf der ganzen Linie der „liberalen“ Presse über ihn aus, als unser genialer Freund Dem einmal bajuvarisch derb und offenherzig (aber allerdings so gar nicht „fortiter in re, sua-

Menschheit und seines Volkes, und das Licht, das er bei den Göttern holt, bringt er der Menschheit, und was er schafft, ist ihr ewiges Angebinde.“ So Prof. Dr. Josef Kohler, der angebliche „Wagnerianer“ und Präsident einer — Otto Borngräber aufführenden, à la „Goethe-Bund“ dilettierenden „Wagner-Gesellschaft“, im so genannt roten „Tag“. — Warum ungeachtet der Ewigkeit dieses freien „Angebindes“, nun zunehmende Rechts-Entwicklung eines schönen Tages doch „geistiges Eigentum“ bezw. sogar „Urheberrecht - Schutz“ selbst bis zu 30 Jahren nach dem Tod eines Autors statuiert hat, das hat der berühmte Rechtsgelehrte uns zu beantworten freilich total vergessen; wie er sich leider auch nicht die ganz nahe liegende Schlußfolgerung gezogen zu haben scheint, daß weiterhin wachsendes Rechtsgefühl, mehr und mehr um sich greifende Entwicklung des Rechts-Bewußtseins mit der Zeit vielleicht auch von 30 zu 50 Jahren Schutzfrist, ja am Ende gar bis zum vollen Schutz und zur grundsätzlichen Beseitigung aller freien Ausbeutung: d. h. zur Anerkennung geistigen Eigentums gleich dem materiellen, konsequenter Weise auch einmal fortschreiten könnte. Bei jedem Spießbürger wacht doch der Zerberus „Staat“ gewissenhaftest darüber, daß

viter in modo" — à la nationalliberalem „juste milieu" einer „aurea mediocritas"!) Worte tapfer verliehen hatte, was Hunderte und Tausende ächzend und seufzend längst empfinden, jedoch selber heute nicht zu befolgen oder auszudrücken vermögen, weil eben die Partei der höheren „Kulturmenschen" in dem öden Wahlkampf-Treiben leider noch immer und immer unvertreten ist.**) Am allerschlimmsten geberdete (und also wohl auch am allermeisten ärgerte) sich hierüber unser „Berliner Tageblatt', das doch sonst die „Intelligenz" vorlaut zu repräsentieren strebt und diese zu seinem Schmerz in seinen Spalten nun plötzlich nicht

ja auch jedes Tüpfelchen eines Gesetzes und des letzten § eines jeweils errichteten Testamentes genau erfüllt werde! Und die Verblüffung möcht' ich nicht sehen, den Tobsucht-Anfall nicht hören müssen, die wie auf Kommando und Losungwort zuverlässig alsbald einsetzen würden, falls sich etwa der Staat einmal bei fallen ließe, gesetzmäßig zu befinden: Das, was die großen Zeitungbetriebe Scherl, Mosse, Ullstein, Girardet & Co., Knorr & Hirth etc. etc. heute darstellen, sind sie nur geworden durch den Schweiß und der Hände Arbeit ihrer Mitarbeiter, Beamten wie Redakteure; im Interesse des sozialen Gemeinwesens wird dieses ganze Eigentum 30 Jahre nach dem Ableben ihrer ursprünglichen Besitzer ohne jede Entschädigung einfach konfisziert und als Gemeingut von da ab für vogelfrei erklärt!

**) Erst in Prof. Dr. Kurt Breysigs glänzenden und tief gehaltreichen Aufsätzen „Von Gegenwart und von Zukunft des deutschen Menschen" (Berlin 1911, Georg Bondi) kündigt sich dieser neue — ich möchte sagen: „kulturpolitische" Typ einer sozialaristokratischen Auslese jenseits von Konservativ und Liberal mählich und leise, doch viel sagend und beredsam für uns Zeitgenossen an.

vorfinden sollte. Ja, ja — „Scheidung der Geister", sie ist und bleibt eben doch „kein leerer Wahn"! „E r , der Nunne" — ist das nicht der deutsche, oder doch Kgl. Preußische „Hausknecht"? — „hat et ja immer jesagt: Lieber Strauß, schreib', aber quatsch' keene Opern!" Der „Verband deutscher Hausknechte" sollte sogar — wie die Fama erging — in gerechtem Zorne beschlossen haben, Rich. Strauß in den Hotels fortan keine Stiefel mehr zu wichsen, bis er nicht durch öffentlichen Widerruf die ihrem ehr- und tugendsamen Stand angetane schwere Kränkung wieder wett gemacht haben würde. Vom eingebildeten deutschen Schulmeister selbst ward Strauß mit Goethe-Schiller-„Xenien" (über den „Kantor der Orgel, der — ach! — auf den Klaven des Staats g e p f u s c h t" und wider den „S t r a u ß, der wohl f l i e g e n möchte, der aber vergeblich rudert und ungeschickt mit dem Fuße nur immer den leidigen Sand rührt") gar hochgebildet in der bezügl. Presse traktiert, zensurgemäß eifernd an seine natürlichen Grenzen gemahnt. Und jeder windige Zeilen-Skribent wie obskure Winkel-Redakteur unserer, in jeder Hinsicht so wohlbestallten, liberalen Groß- wie Klein-Presse dünkt sich ja — wer weiß, w i e sehr — überlegen über den „guten Musikanten", der sich da mit einem Male vor aller Welt Augen strauchelnd in Politik versucht; freut sich diebisch, dem Genie wieder einmal eins am Zeuge flicken, wo möglich von seinem stolzen Kulisitz und sicheren Port aus einen hinterhaltigen Stoß versetzen und den Schuster anherrschend-gestreng auf

seinen Leisten verweisen zu können. Aber ist es nicht auch Ihnen, wertgeschätzter Herr Schwers — wie mir — schlechterdings unverständlich, wenn diese selben Stimmen, die sonst immer, und anhaltend, förmlich gejammert hatten, daß die „Intellektuellen“ sich von der hohen Politik zu sehr ferne halten, und daß die „Künstlerwelt“ tief bedauerlicher Weise so wenig selbsttätig mit eingreife in die schweren Wahlkämpfe des Tages, — wenn genau eben diese wackeren Stimmen und aufrechten Leute vom „Orden des Brusttones der Überzeugung“ jetzt urplötzlich unter weit hin vernehmlichem Gepolter umfallen und mit einem barschen „Hands off!“ gegen den armen Künstler, der sich hier in seiner rechtschaffenen Naivetät zu weit vorgewagt, zornig nun los wettern? Soll das etwa heißen: „Ja, Bauer (oder Bayer), das ist ganz ’was Anderes!“ — bloß, weil der nun zufälliger Weise als „Selberaner“ nicht in ihr Horn tutet, noch auch hübsch folgsam nach ihrem Durchschnitts-Pfeiflein tanzt — ja, sogar in’s Fettnäpfchen der Herren fest hinein getreten ist und an einen ihrer wundesten Punkte gerade gerührt hat auf einem Gebiete, darinnen sie nun einmal keinerlei Spaß verstehen? So zwar, daß man beinahe schon Angst und Bange bekommen kann, Strauß möchte anläßlich der bevorstehenden Stuttgarter Uraufführung diesen seinen faux pas auf präpotente „Hühneraugen“ mächtiger Verbündeter am Ende noch am eigenen Leib alsbald zu verspüren kriegen (weshalb es denn hierorts zum Voraus wenigstens schon

kennzeichnend ausgesprochen und fest genagelt sein möge, falls diese Wendung praktisch eintreten sollte.) Und ist es denn — vice versa — nicht etwa „so gehüpft wie gesprungen", wenn der Politiker und National-Ökonom Geh. Rat Prof. Dr. Lujo Brentano jählings zur unfehlbaren Autorität in Kunst- und Kulturfragen sich aufwirft, von „Fideikommissen" des geistigen Eigentums öffentlich spricht und in seiner bekannten, „sozial" pointierten Art (à la „Freisinn") gegen solche heftig zu Felde zieht, ohne ganz gleicher Weise einhellig in seine schuldigen Schranken von einer gesinnungtüchtigen „öffentlichen Meinung" mit verwiesen zu werden?

Nun aber noch weiter, mit Verlaub! Strauß hat ja bekanntlich als wirklich „Sachverständiger" in Politik gemacht und Sozialwirtschaft fachmännisch getrieben schon längt ehedem, noch bevor alle die hochwohlweisen Herren von ihrer so bequemen Ruhestatt aufgestanden waren. In jener Zeit nämlich bereits, da er — mit dem ausgezeichneten Friedrich Rösch zusammen — die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" zielbewußt in die Wege leitete und so verdienstlich als erfolgreich begründete; indem er an die Spitze dieser zeitgemäßen Bewegung trat, um als Starker die „Kastanien" der Tantièmen-Frage an Aufführungen auch von Konzertwerken der Tonkunst für Andere, die wirtschaftlich Schwächeren im weiten deutschen Reich, unter denkbar weit gehender Befehdung durch eine, mit dem bekannten „Tropfen sozialen Öles gesalbte" Aufklä-

richt-Presse aus dem brodelnden Feuer glücklich heraus zu holen — „der wackere Schwabe (Bayer) forcht sich nit, ging seines Weges Schritt vor Schritt": opferfreudig dabei, im Interesse der guten Sache wie um eines eminent gemeinnützigen Unternehmens willen (man befrage nur die heutigen Mitglieder und namentlich die derzeitigen Herren — Pensionäre dieser Anstalt!), j e d e s schlechte Vorurteil „schnödesten Merkantilismus" und einer „verderblich frivolen Materialisierung der Kunst" ausgerechnet von Seiten der — Manchester-Presse auf s i c h ladend. Und so auch muß es sein, ist es genau das richtige Verhältnis und steht alles, gleichsam natürlich, im „rechten Lote" der geistigen Verteilung; so und nicht anders meint es nun einmal R. Strauß, will a u c h e r es zuletzt gehalten wissen! Denn, man möge mich j a nicht etwa mißverstehen, als ob ich hier selbst grundsätzlich gegen Sozialismus in jeder Form mich wendete und nicht das „soziale Gebot" sehr w o h l angelegentlich betonte. I n a l l e n m a t e r i e l l e n Dingen nämlich einer „schweren Not der Zeit" wie menschenunwürdiger Lebensorge — und daß eine solche, gesteigert bis zum Übermaße der Teuerung und Bedrängnis, nur zu vielfältig heute existiert, leugnet k e i n Gutartig-Einsichtsvoller — d a gelte das realpolitische Losungwort: sozialwirtschaftliche Reform, reges Mitleid zum Zwecke der Aufbesserung und durchgreifend christliches Ethos gemeinsam-werktätiger Hilfe; in allen Fragen, Interessen und Punkten aber des g e i s t i g e n L e b e n s , welche z. B. die

Kunst und die Kultur, also ideelle Güter, geniale Ziele und irreale Werte berühren, d a herrsche bedingunglos aristokratisches Prinzip mit unbarmherzigem Auslese-Verlangen: und d a h i n gehört alsdann vornehme Höherzüchtung, weise Rangordnung, lebendiges „Gefühl für Distanz“ und natürliche Unterschiede wie unvermeidliche Abstände — so zu sagen „bis in die Puppen“. Blindlings sozialer Taumel bezw. parolegemäß demokratischer Rausch (mit kommandierter Begeisterung für „Koalitionrecht“ — d. i. Zusammenrottung in optima forma, auf Grund schnöder Beamten-Pflichtverletzung; „Streik“ — d. i. Geschäftstörung durch gröblichen Vertragsbruch mit Schadenersatzpflicht und, im kritischen Moment erklärt, sogar Erpressung, Meuterei oder Hochverrrat; „Streikposten“ mit faktiöser Verhinderung von Arbeitwilligen — i. e. Hausfriedensbruch und Nötigung oder gar Personal-Bedrohung; „Boykott“ — will sagen: Verrufserklärung zum Zwecke der systematischen Verhetzung und gewerblichen Schädigung; vollends endlich „Sabotage“ — „das ist verdeutschet“: Sachbeschädigung, Eigentumsvergehen wo nicht gar schon das ruchlose Verbrechen einer Gefährdung von Menschenleben in schwerster Form), sowie alle rückständig demokratischen Velleitäten müssen nachgerade am längsten bei uns gewährt, arg nivellierend, stellenweise selbst von Grund aus verheerend hienieden g e h a u s t vulgo a b g e w i r t s c h a f t e t haben; „Sozialaristokratie“ ist nunmehr an der europäischen „Tagesordnung“, reif zur einläßlichen Diskussion wie einer planmäßig aufbauen-

den praktischen Durchführung; und für eine ordnende Zusammenfassung wie organische Höherentwicklung der Kulturaufgaben im Sinne der Besten, unter billiger Niederhaltung der Meisten („Ich mag einmal die Meisten nicht!“ singt Albert Matthaei frisch und laut schmetternd hinaus) ist es allgemach auch die allerhöchste Zeit geworden. Denn: „Die Kunst ist nicht für Alle!“ vielmehr: nur für die ihrer Würdigen, Wohlbereiteten, ihr ein Opfer noch Bringenden) — wie Arnold Böcklin zu München dereinst einmal unwirsch dreinfuhr, als in geselligem Kreise eben von der bekannten dortigen Zeitschrift dieses Namens („Die Kunst für Alle“) zufällig die Rede ging; . . . und der so laut gepriesene „Lichthunger“ des „gemeinen Mannes“ wie der kleinen Leute, er bleibt im Grunde seines Herzens immer doch nur — Berliner „Piccadilly“: worauf sich denn jeder nach seinem Gusto den entsprechenden Reim, auch bezüglich der brennenden „Parsifal“-Frage, gefälligst einmal machen möge. . . .

Verbleibt noch der Vorwurf gegen R. Strauß: dem geweihten Andenken des, um das Wohl des Staates so unsäglich hoch verdienten „Volksmannes“ Eugen Richter mit seiner Rede oder „Schreibe“ allzu nahe getreten zu sein; sowie das lächerlich einhellige Gezeter darüber: unwürdig-unmenschlicher Weise dem toten Löwen, der sich nicht mehr wehren kann, noch im Grabe den berühmten „Tritt“ versetzt zu haben. Nun, wo waren denn aber damals alle die „Ritter“ sonder Furcht und Tadel oder

Anwälte, als eine wehrlose, hochgesinnt-großherzige Frau, die sich an Ort und Stelle vor der Volksvertretung des Deutschen Reiches mit ihrer Ideal-Angst und Pietät-Sorge um den klar ausgesprochenen letzten Willen ihres Gatten, das geistige Testament eines deutschen Meisters an seine Nation***), persönlich n i c h t zu Gehör bringen konnte, — als diese „bedeutendste Frau des 19. Jahrhunderts", sage ich (mit N i e t z s c h e), von eben demselben Eugen Richter höchst unritterlich mit kaustischem Witze durch das oberfaule Schlagwort vom „C o s i m a - Paragraphen" u n vertreten - u n verteidigt dem Gespött einer ganzen Welt bloß gestellt wurde? E i n Trost bei alledem stand da nur immer dem aufmerksamen Beobachter unserer parlamentarischen Vorgänge wie politischen Katzbalgereien zur Seite — in dem Satze nämlich, den ein Mitglied der Reformpartei, das nun auch schon der kühle Rasen deckt, jenen Herren des deutschen Freisinns, zu ihren Lebzeiten noch, dort von Pult zu Pult, Angesicht in Angesicht an den Kopf zu schleudern wagte, als es freimütig-lapidar bekannte: „Gegen die geistige Autorität eines Kant und Schopenhauer, Goethe oder Wagner bedeutet mir diejenige der Herren Richter und Rickert = n e t t o N u l l!" — Und auch d avon hat man leider anläßlich des Falles Strauß contra Richter nicht das Ge-

***) „Im V e r t r a u e n auf den deutschen Geist entworfen" steht sehr bekanntlich auf einer gewissen Partitur eines grandiosen Werkes; soll solch' edles „Vertrauen" nun e n d g i l t i g bei uns noch zu Schanden werden?

ringste, kein Sterbenswörtchen weiter gehört noch vernommen, in welch' oft direkt ungehöriger Weise die Persönlichkeit eines Bismarck, der Gott Lob! Haare auf den Zähnen hatte und, so lange er selbst Kanzler war, auch nichts schuldig blieb, von diesen Männern, namentlich wieder dem Zoilo-Thersites Eug. Richter — dem gewiegten Etat-Redner und Budget-Kritiker, koramiert, ja wo möglich in den Kot herab gezerrt wurde; davon schweigt wohlweislich die heutige Geschichte und „des Sängers Höflichkeit“ — „Zeitung“-Geschichte hat ja ein gar so kurzes Gedächtnis, und unseres Zeitung-Rhapsoden „Höflichkeit“ gilt und gehört allgemeinhin-landläufig nur immer der eigenen Partei wie den traurig-dürren Inzest-Interessen einer offiziellen „Fraktion“. Zudem aber ist es nun auch gar nicht einmal wahr oder tatsächlich richtig, sondern vielmehr wie gewöhnlich eitel „aus den Fingern gesogen“: Richard Strauß habe den verblichenen Richter noch im Tode unschön angegriffen! Vor mir liegt eine sehr interessante, ziemlich umfangreiche Druckschrift — datiert vom 10. Mai 1901 und unterzeichnet u. A. auch von Richard Strauß: „Protest der Genossenschaft deutscher Tonsetzer gegen die Angriffe des Herrn Reichstagsabgeordneten Eugen Richter“, in welcher mit überlegener Kasuistik und schlagender Beweisführung nicht nur die damaligen lahmen Argumente des genannten soi disant-„Volksmannes“ Schritt für Schritt widerlegt, ad absurdum geführt, ja schärfstens gebrandmarkt erscheinen, sondern auch dem Diskussion-

Redner und Debatteführer: „zur Täuschung des Publikums geeignete Schlagwörter“, „gehässige Tendenz“, „Sach-Unkenntnis“, „falsche Prophezeiungen“, „Voreingenommenheit und leichtfertige Oberflächlichkeit“, „Verleumdung und Unwahrhaftigkeit“, „Unwahrheit der Ausführungen“, „bewußte Entstellung von Tatsachen“ (auf Grund fremder Einflüsterungen und falscher Informationen), „ein im Deutschen Reichstag wohl noch nicht dagewesenes Beispiel von Unwahrhaftigkeit“, „genügend gekennzeichneter Unsinn“, „vollkommener Widersinn“, „verleumderische Verdächtigung“, „einseitige und (absichtlich) unvollständige Darstellung“, „mala fides“, „Verdrehung von Tatsachen, für die wir einen parlamentarischen Ausdruck nicht mehr kennen“ . . . glatt vorgerückt und mit Erfolg vorgeworfen, weil auch im Einzelnen genauest nachgewiesen werden. Nur die resumierenden Schlußsätze der anmutigen „Gedenk“-Blätter seien nach solch' einladender Blütenlese hier noch kurz wörtlich reproduziert: „Der Herr Abgeordnete Richter hat 1. sich ein Urteil über Verhältnisse und Einrichtungen der Genossenschaft deutscher Tonsetzer angemaßt, ohne sie zu kennen; 2. die Zuverlässigkeit der, von dem Herrn Staatsekretär des Reichsjustizamtes [Dr. Nieberding] auf Grund aktenmäßigen Materials gemachten Ausführungen auf das wahrheitwidrige Zeugnis eines persönlichen Gegners der Genossenschaft in Frage gestellt; 3. ohne jeden sachlichen Grund in voreingenommener und gehässiger Weise die Genossenschaft angegriffen und

diese [als „Kampfgenossenschaft“ eines †††„Ringes“ der „Musikaristokratie“ sie verdächtigend] lächerlich zu machen versucht; 4. auf Vorhalt der Unwahrheit seiner Behauptung in unerhörter Weise mit neuen Verdrehungen und Verleumdungen gegen die Genossenschaft geantwortet. Das Urteil über dieses Vorgehen des Herrn Abgeordneten Eugen Richter überlassen wir der öffentlichen Meinung.“ [NB: an Ort und Stelle alles gesperrt gedruckt!] — Wie doch aber sagte neuerdings Strauß, in seiner offenen Zuschrift auf die Enquête des „Hamburger Fremdenblattes“? „Ich habe selbst gehört, wie ein Herr Eugen Richter (vgl. „= netto Null“!) in unverschämtesten Lügen die Rechte von armseligen zweihundert deutschen Komponisten — die Erben R. Wagners mit ein geschlossen — zu Gunsten von 200 000 deutschen Gastwirten [er hätte hier ruhig noch hinzu fügen können: dreist und kecklich] zu Boden trat.“ Mit dieser höchst denkwürdigen Gelegenheit-Schrift wird man sich, als einem gewichtigen Dokumente, demnach wohl oder übel erst einmal zu befassen und näher zuvor aus einander zu setzen haben, ehe man hierüber schon weiter reden will! —

Also dieser Kampf ist eigentlich recht alten Datums, denn schon vórdem hatte Strauß — gemeinsam mit seinem Freunde Rösch — sich selbst Eugen Richter sogar persönlich gestellt; d. h. er hatte ihn, zur korrekten Information und entsprechender Aufklärung, in seiner Privatwohnung auf-, im Reichstag wiederholt zu fassen und zu sprechen

gesucht, war aber von dem schlauen Manne vorsichtiger Weise an ein anderes, angeblich mit dem betr. Referat beauftragtes und allerdings — bis zum offenherzigen Desaveu des großen Partei-Häuptlings — mit der Materie w o h l unterrichtetes Fraktionmitglied verwiesen worden. Alle diese Vorgänge haben sich auch bei Eugen Richters L e b z e i t e n coram publico abgespielt und — Herr Richter, der „Nationalheros der Deutschen", nachdem er sein Gift einmal wirksam verspritzt, hat zu diesen schweren Anklagen unter dem Schutze der Unverletzlichkeit des „Reichsboten" Zeit Lebens beharrlich sich ausgeschwiegen! Sela.

Daher ist es schon n i c h t s mit dem „toten Löwen", und keine Spur noch Idee von einem Anfallen im Rücken und von hinten. Im Gegenteil, umgekehrt wird ein Schuh daraus! Was Wunder schließlich, wenn ein Strauß heute, vor die Frage gestellt, wie so denn das alles geworden ist und wir in diese exorbitante „Nonsens"-Situation überhaupt erst geraten sind, daß ein Kulturwerk von der Bedeutung des „Parsifal" heute schon nicht mehr gemäß dem Wunsche seines Schöpfers weiter geschützt werden kann, seine Erinnerung bis zu jenem „proton pseudos" hin (gegen dessen Wucht und Gewicht er damals doch sofort energisch das „principiis obstare" vertreten hatte) zurück schweifen fühlt, hierauf in bewegliche bittere Klagen, eigentlich aber nur a l t e Anklagen über sotanen Prozeß wie Status heftig ausbricht und mit entrüsteten, unmutig über die jetzt noch schmerzlich zuckenden

Lippen fließenden Worten seinem anteilvollen, doch arg gepreßten Herzen einfach wieder einmal Luft macht?! Nein, wirklich: das war viel mehr ein Wort *durchaus zur rechten Zeit* und an seiner *guten* Statt — so unbequem „querständig“ für gar Viele diese ernst aufrüttelnde, tief in die Kerbe hauende Mahnung auch sein mochte; dazu gehörte für eine prominente, vor der Öffentlichkeit exponierte und engagierte Persönlichkeit vom Rang eines Richard Strauß unter allen Umständen ein bemerkenswerter, wahrlich nicht allzu häufig bei uns vorzufindender Mut.

Gott sei Lob und Dank also! Es ist geradezu glänzend, ein hoch erfreulich-bedeutsamer Moment von wahrhaft „historischer“ Bedeutung — „klassischer“ Prägung sogar, daß das hier endlich einmal klipp und klar ausgesprochen wird: das demokratische Prinzip taugt *nicht* für ein „Volk der Dichter und Denker“; das „allgemeine, direkte und geheime Wahlrecht“ der deutschen Reichsverfassung bleibt ein *schwerer Kultur-Irrtum* des großen Politikers *Bismarck*, der ja seiner Zeit auch gegenüber der nationalen Tragweite des Idealwerkes von *Bayreuth* mit seinem persönlichen Verständnisse leider noch durchaus versagte, wie es selbst heut zu Tage die romanisierte „Walhal l a“ unweit Regensburg so grausam tut, wenn sie mit Einzug der *Wagner*-Büste in ihre Räume fürderhin sich eben immer noch nicht „*Walhall*“ nennt. Und daß Strauß auf diese Art zum kühnen „Rufer im Streit“, ja Pionier gegen

ein unmögliches, längst vorsintflutiges und bankrottes „Wahlrecht“ geworden, daß er Trotz den klugen Gegen-Vorstellungen eines schwachmütigen Enquête-Stellers und ängstlichen Redakteurs: sich diese gefährlich-bedenkliche Antwort textlich doch ja noch einmal gut zu überlegen, auf strikter Publikation nunmehr seiner Stimme im vollen Wortlaute stramm bestand: das ehrt, rühmt ihn und zeichnet ihn gerade aus in unseren Augen. Andere freilich dekretieren: „Das soll ihm unvergessen bleiben und wird noch blutig gerochen werden!“ Indessen — „ex ossibus (Wagneri contra Richteri ossa) ultor“ ist doch nun einmal dieser lebendige Strauß, und „der Lebende“ hat auch da wieder einmal unbedingt „Recht“. Ein gewisser Richard Wagner zudem sagte irgend wo einmal, schlicht und stark (in s. „Ges. Schriften“): „Ich verachte die Presse — wohl gemerkt: nicht etwa ich hasse sie, worauf sie sich allenfalls gar noch etwas einbilden möchte!“ Und in der Tat, das ist die einzig richtige Stellung, der allein zuständige Gesichtswinkel für die „Weltanschauung“ von Künstlern solchen Kalibers zu diesen Dingen: des berufenen genialen Geistes, der einerseits die Pflicht in sich fühlt, für die Kultur produktiv zu schaffen, zu wirken und zu führen, anderseits wieder ein natürlich Anrecht besitzt, souverän über all' das Zwergengehudel unter ihm (einschl. Geraschel eines p. t. deutschen Blätterwaldes) unberührt — ein „Flieger“ — weitaus hinweg sehen zu dürfen. Ähnlich aber

auch wieder Strauß, der eines schönen Sommertages an ein nur zu wohl bekanntes Münchener Blatt mit beißendem Sarkasmus schrieb: „Er könne natürlich unmöglich all' den Blödsinn immer widerrufen, der über seine Werke und sein Komponieren in den Zeitungen zu lesen stehe; er habe selbstverständlich so mancherlei in Arbeit und auch schon gar vielerlei in seinem Leben vertont. Aber so viel könne er ganz genau sagen, daß er gar nie ‚saure Gurken' oder ‚Presse-Enten' in Musiknoten gesetzt habe, noch auch jemals solches tun werde." Das war deutlich genug, so drastisch wie köstlich in der besonderen Zuspitzung; es „saß" einfach und war endlich einmal geboten auf all' den blinden Journal-Lärm und Reklame-Zauber, den der „Spießer" ja doch nur ihm zulezt in die Schuhe schiebt und daher heftig grollend verdenkt. Und nun ebenso wieder das saftige Wort von den „10,000 Hausknechten und 100,000 Banausen gegen den einzigen Wagner"! Niemals ist mir der Freund näher gestanden, nie habe ich mich ihm der Gesinnung nach innerlich verwandter gefühlt, als da seine schneidige Feder diese beiden, schlechthin „goldenen Worte" nieder geschrieben und wider die Zeitströmung in die Öffentlichkeit kühn zum Fischzug ausgeworfen hat. (Vgl. auch Friedrich Schiller: „Briefe über die aesthetische Erziehung d. Menschen".)

Alles in allem, möchte ich somit ganz entschieden vorschlagen: „Es bleibt dabei, wir lieben ihn", und halten zu ihm auch als „zoon poli-

ton". Ein guter Bekannter zwar sagte mir, nach diesem seinem jüngsten Ausfalle: „Hier hat seine Münchner Jugenderziehung einmal vor geschlagen und Strauß unbewußt einen Streich gespielt, — da sollte sich latenter, alttraditionell-unverwüstlicher Katholizismus bei ihm verraten!" Nun, an und für sich wäre das ja noch kein Unglück und gar nicht so übermäßig schlimm. Ich für mein Teil meine aber doch, ganz einfach: Es ist gesundes bajuvarisches Blut, was sich da regt und offenbart, von allerbester Qualität, jugendlichster Art und einer unverdorben-ungebrochenen Naturkraft in seinen Adern; etwas von der frischzügig-freien und guten süddeutschen „Individualitäten"-Luft kündigt sich an, die sich durch keine norddeutsche Schnauze noch Berliner Schnodderei aus ihrer natürlichen Richtung mehr bringen oder irgend wie beirren, blenden noch bestechen läßt. Wir danken es ihm daher, und zwar von Herzen, daß er in „kritischer Zeit" seine Stimme laut erhoben, sein Ansehen tapfer in die Wagschale geworfen, ein erlösend Wort zur rechten Stelle gesprochen und damit wohl Vielen einen Krampf der Seele, ja die körperliche Zunge selbst gelöst — kurz, daß er (initiativ und produktiv, wie stets) auch diese längst überreife, jedoch stets scheu für unantastbar erachtete Frucht keck gebrochen und herab geholt hat vom Baume der wachsenden Erkenntnis; zumal aber jauchzt seiner Tat mit hellem Frohlocken unbedenklich an dieser viel beachteten Stelle nun zu das „Münchner Kind'l" in mir, als welches sich Ihnen,

sehr geehrter Herr Schwers, und Ihrem geschätzten Mitarbeiter- wie Leserkreis (unter verbindlichsten Grüßen zugleich) aus diesem Anlasse ganz besonders freudig wieder einmal bekennt Ihr

in aufrichtiger Wertschätzung

ganz ergebener

Arthur Seidl.

Dessau, den 7. Oktober 1912.

Das „Ariadne"- Problem.

Anläßlich der Dessauer Erstaufführung des „Bürgers als Edelmann", mit nachfolgender Oper „Ariadne auf Naxos".
(1912/13)

„Wer außer mir weiß, was Ariadne ist?"
Friedrich Nietzsche, „Ecce homo".

Vorbemerkung: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn!" — darf es wohl auch hier wieder einmal heißen; denn Verfasser hat ernst und schwer mit diesem Werke gerungen, und lange, sehr lange hat er sich besonnen, ob er das überhaupt hier veröffentlichen solle. Muß es sein? — Es muß sein!" ... Wie nun aber ein Robert Schumann dereinst widersprechende kritische Gefühle seines eigenen Innern in der „Antithese" Florestan und Eusebius aus einander zu legen pflegte und dann gelegentlich durch Meister Raro mit überlegenem Standpunkt über Beiden wiederum zur „Synthese" eines höheren Dritten zu vereinigen wußte, so hatte auch ich — als Herausgeber der „Gesellschaft" ehemals zu München — für meine „Monats-Rundschau" dort zu solch' probatem Verfahren dereinst gegriffen, indem ich mich bei problematischen Erscheinungen oder zwiespältigen Erfahrungen des Lebens bald als temperamentvoll urteilendes, hier satirisch scheltendes — dort auch wohl drastisch mithandelndes

Münchner Kind'l („MK"), bald wieder als beschaulich-still, für sich zurückgezogen im Vororte lebender Einwohner auf Solln-Ludwigshöhe, also gleichsam von höherer Lebens-Warte aus vornehm und geruhig die Dinge einmal „perspektivisch" betrachtender Höhenmensch („H") zu bewegen suchte. Auf dieses gute alte Mittel muß ich heute denn schon zurück greifen, da ich mich anschicke, zum neuesten „Fall Strauß" im Nachstehenden auch meinerseits Stellung zu nehmen; nur mit dem Unterschiede freilich, daß ich jenem „H" für dieses Mal eine noch ältere Chiffre meiner Person (aus der Dresdner „D. Wacht"-Zeit): „DAS" lieber gegenüber stellen möchte, die — wie sie meine Namensunterschrift (Dr. Arthur Seidl) in ihren 3 Anfangsbuchstaben gleich einem Signet zusammenfaßt, so „den Alt-Straußianer" zugleich an mir markieren und auch „musikhistorisch" gleichsam noch an Friedrich Wieck mit anklingen mag, welch' Letzterer sich gerade damit schon ehedem als „Der alte Schulmeister" (nomen et omen!) zu bezeichnen liebte, wenn er Allgemeineres über Kunstfragen seiner Zeit aussprechen wollte. Zu allernächst nämlich wird es da leider eine etwas längliche „Philippica", d. h. recht scharfe „Epistel contra" ausnahmweise wohl oder übel einmal absetzen; sollte ausgerechnet meiner Person doch just das immerhin unerwünschte Erlebnis widerfahren, genau das, was ich in meiner letzten Strauß-Begrüßung hier oben (vgl. S. 177 f.) nur als psychologisch nicht ganz unerklärlichen Rückschlag von Straußens „politischer" Extratour bei unserer Tagespresse für möglich hielt, nunmehr am eigenen Leib gar eintreffen zu sehen und ganz rückhaltlos selber nun

bekennen zu müssen: eben ein Abfallen und einen Mißerfolg des Werkes bei mir, arge Enttäuschung hierüber wie offene Gegnerschaft dagegen beim ersten Anhören! . . . Der besondere Grund, warum ich die zweite Chiffre für die andere Seite der Betrachtung auch hier trotzdem wieder bei behalten habe, wird späterhin unschwer ersichtlich werden, meine synthetische Schluß-Apostrophe vollends ohne Weiteres wohl einleuchten, wo nicht gar allseitig befriedigen. Vielleicht, daß wir auf diesem (dialektisch-dialogischen — oder eigentlich trilogischen, nur leider ohne alle „Trilogie"!) Wege schließlich eben dennoch zu den höheren Gesichtspunkten mit vorzudringen hoffen dürfen und endgiltig dann doch wieder Hand in Hand mit dem Freunde beherzt weiter zu schreiten, zu seinen Zielen gemeinsam hinan zu steigen kommen.

* * *

DAS In diesem Werke, das vor wenig Wochen erst seine Uraufführung — bekanntlich an der Stuttgarter „Kgl. Hofbühne" (im so genannten „Kleinen Hause" dort) — erlebte und seither über die Hof- bezw. Stadt-Theater zu Braunschweig, Coburg, Dresden, Karlsruhe, Mainz, Freiburg i/Br., Köln a/Rh., Zürich, Bremen, Prag und Stettin geschritten ist, um nun bei Dessau als 13. Inszenierung (absit omen!) schon anzulangen: in diesem „Musik-Drama" (?) haben Hofmannsthals „Aesthetentum" und Richard Straußens „Artistentum" mit der Zirkus-„Athletik" eines Max Reinhardt und der Snob-„Aristokratik" eines Levin — leider,

muß man schon seufzen — einen ganz eigenartigen, um nicht zu sagen: höchst seltsamen Bund eingegangen, der wohl n i c h t „ewig zu flechten“ ist, und bei welchem M o l i è r e ’ s prächtig gehaltvolle L e - b e n sdarstellung im Wesentlichen „die Zeche zu bezahlen“ hat. Das heißt, mit anderen Worten: hier zieht Personal-C h a r a k t e r i s t i k zu Gunsten von allerlei Masken-T y p e n und Marionetten-P u p p e n der „gut europäischen“ Weltlitteratur zuletzt, genau wie jener Herr Jourdain — der „Bürger als vollkommener Edelmann“ selber, ganz entschieden den Kürzeren und hat nur mehr das bloße Nachsehen: „spottet seiner selbst und weiß nicht, wie“! Man muß es nämlich wissen, daß das Musik-Spiel jener „Ariadne auf Naxos“ vor dem Hintergrund eben von Molière’s unsterblicher Charakter-K o m ö d i e aus der Naturgeschichte des Parvenü-Banausen: „Le bourgeois gentilhomme“ (galant’uomo) sich abspielt, die aber im Interesse der O p e r hier auf den bescheidentlicheren Anteil einer bloßen Verlegenheit-„Folie“ nur eingeschränkt erscheint, das will besagen: durch litterarische Bearbeitung, technische Ein- und dekorative Zurichtung, sowie dramaturgische Streichkünste von allerlei Art, auf ein M i n i m u m von szenisch-motivierender Unterlage zum Ganzen leider zusammenschrumpft und damit zur Alltags-Farce beinahe nun schon herab sinkt. Auch verdient dabei wohl gleich zu allem Anfang ausdrücklich hervor gehoben zu werden, w i e diese Neuheit, zunächst lediglich als G e l e g e n h e i t s-Arbeit der Beiden (des Dichters

und des Komponisten) gedacht, nach und nach entstanden ist; da diese denn das Werk als einen Akt solenner Huldigung an Prof. Max Reinhardt — zum nachträglichen Danke für dessen tätige Mithilfe bei der Dresdner Inszenierung ihres „Rosenkavalier" ehedem — entworfen hatten und es somit als eine Art von öffentlicher Dedikation dem genannten „Proteus"-Tausendkünstler des Regie-Zaubers gleichsam persönlich nun zugeeignet wissen wollten. Gewiß lauter Voraussetzungen und Vorbedingungen, Grundsätze, Anschauungen oder Empfindungen, die nicht gleich ein jeder „Sterbliche" auch schon durchaus zu teilen vermag — so wenig, als sie „gemeinhin", was ja auch gar nicht wünschenswert wäre, dem Durchschnitt unseres Theaterpublikums ohne Weiteres vollauf einleuchten werden, als Schaffens-Motiv das Gros selbst der Kunstfreunde wirklich überzeugen dürften. . . . . . .

Zunächst also wird uns — im vorauf gehenden Schauspiele — dieser „Herr Jourdain" (lies: „Niemand" und „Jedermann") in seinem häuslichen, lokalen wie zeitlichen „Milieu" drastisch vorgeführt: ein gutmütiger Hansnarr, aber zu ansehnlichem Vermögen gelangter, recht eingebildeter Tropf, der über seinen bürgerlichen Geburtstand hinaus fatal edelmännische Aspirationen hegt, hochadlige Ambitionen für sich verfolgt und vornehm tuerische Affektationen in sich nährt; der sich — wenn schon unter dem vernichtenden Gelächter seiner allzu zahlreichen Dienerschaft, wie gegen erhebliche

Widerstände seiner einfältig gebliebenen, derb-geradsinnigen Ehefrau — mit seinem vielen Gelde bequem alles von der Welt „kaufen" zu können vermeint und sich „Standespersonen", die seine Dummheit ihrerseits ausbeuten, um ihn zuletzt ja doch nur zu verspotten, einstweilen besonders dadurch zu empfehlen sucht, daß er sich ein eigenes „Air" gibt und tollpatschig genug die Allüren des großen „Mannes von Welt" gespreizt annimmt. Wie er hier aber alle Augenblicke mit seiner wahren Natur, die den äußerlichen Firnis immer wieder grotesk durchbricht, strauchelt und auf jeden Fall allenthalben nur eben „deplaciert" zu wirken vermag, so auch geschieht es zwar, daß er sich durch einen Tanzlehrer und Fechtmeister, Dichter und Komponisten, den Philosophen, Kleider-, Koch- und Lebenskünstler mit „Geschmack" à la mode umgeben, in allerlei schönen Künsten unterrichten, durch bildende Wissenschaften mühsam belehren lassen will, dabei aber stets nur eine vielfach belustigende, weil unangemessen-grundalberne Rolle selber spielt, da er von feinem Anstande nicht nur keinerlei blasse Ahnung hat, sondern auch alles dieses gar niemals in seinem Leben selbst nur entfernt verstehen, geschweige denn mit Begabung wirklich erlernen wird. Musik und Tanz, Poesie und Prosa, Philosophie und Gymnastik, Staat und Religion, Zivilisation und Kultur, Krieg wie Frieden, Malerei wie Pyrotechnik, Koch-, Bühnen- und Garten-Kunst werden zu diesem Zwecke „bemüht" — es fehlen eigentlich nur noch Seiltanzen und Kunst-

reiterei! Das „Kleider machen Leute", „Savoir vivre" und „Je ne sais quoi" (jenes „gewisse Etwas" von sicherem „Takt" und „galantem" Sinn für noblesse und courtoisie, obligeance wie élégance, wasmaßen doch ein Privileg der bevorzugten Klassen höherer Rangordnung jener Zeit bildet): alles sub specie — nicht des „Intellektuellen", sondern des „böotischen Thebaners" einmal betrachtet ... das sind so die verschiedenen, mehr oder minder artigen Pensa, die da sehr kursorisch vor unseren Augen durchlaufen werden; s i e zusammen begründen hier diejenigen, mannigfach anregsamen Themata und gar drolligen Motive, welche wir m i t ihm der Reihe nach dabei absolvieren. Und so fühlen wir uns denn im Verlaufe solcher „Handlung" (?) bald äußerlich an „Hamlet" oder „Faust" (I. und II. Teil) oder an der „Widerspänstigen Zähmung" („Drama im Drama"; aber auch Schneider-Szene!), selbst an „Wallenstein" (Banket-Szene) und „Mignon" (Theater-Truppe) gelegentlich, bald an Hellerau, Poiret und Poussin-Claude Lorrain, oder selbst die Antike, Nietzsche und Zeppelin-Parseval, bald wieder an „Cosi fan tutte" (Liebes-Ensemblespiel) oder „Don Giovanni" (Mahlzeit mit Musik u. a.), an Weber („Freischütz", Verhältnis von Annchen zu Agathe — vgl. „Kommt ein schlanker Bursch gegangen", sowie die „Ballade von der Base und Nero, dem Kettenhund"), an Nicolai, Meyerbeer Richard u n d Siegfried Wagner (man besehe sich — musikalisch! — den Beginn von Ariadne's Klage und den Louisel-Mono-

log im III. Akte des „Bärenhäuter") so gut, wie an Verdi und Puccini bei alledem gemahnt und erinnert.

Und hiermit beginnen denn schon die „Pariser Fatalitäten" — diesmal aber so ganz und gar nicht von einem Richard Wagner! Vorspiele und Zwischenakts-Musiken, d. h. Ouvertüren-Sinfonien und Entr'actes-Intermezzi, eine Arietta, ein Schäfer-Duett und ein derbes Couplet, Einstimmen der Instrumente, Fecht-Accompagnato, Tanzbegleitung, Aufmarsch und Tafelmusik*) haben, in Einzel-Nummern von Richard Strauß selber komponiert, diese Vorgänge amüsant belebend oder tonmalerisch charakterisierend unter'm Schauspiel bereits näher illustriert, bis dann, nach Aufhebung der Tafel des, für seine haute volée-Gäste großspurig bereiteten Fest-Bankets im Jourdain'schen Hause, zu besonderem, symbolischen Zweck und freiem Liebhaber-Ergetzen von eigens hierzu bestellter Komödianten-Truppe noch musikalisch-dramatische Veranstaltungen („Theater auf dem Theater") solenner Weise vom Stapel gelassen werden sollen. Es war da ursprünglich geplant und wohl vorbereitet eine Burleske der leichtlebigen „Zerbinetta" mit ihren (gleich vier) Liebhabern: Bajazzo-

*) „Speise-Karten und Waschzettel lassen sich nicht komponieren!" Das galt vordem immer als eine Art von Axiom unserer Musikaesthetik. Nun hatte aber schon Mozart das Henkersmahl seines „Don Juan" mit allerlei munteren Reminiszenzen aus beliebten Opern seiner Zeit gespickt und mit Themen von sich selbst u. a. geschmackvoll zu würzen gesucht, wie Rich. Wagner sogar eine Gesetzes-Tabulatur der „Meistersinger" ganz angemessen in Tönen und Weisen zu geben ver-

Typen aus der italienischen commedia dell' arte; vorher aber noch sollte singend gemimt werden das pathetisch-ernste „Duodrama“ (man denke an Monteverdi, Gg. Benda, Jos. Hayd'n bis Friedrich Nietzsche, auch Ludwig Heß u. A.) der von ihrem Gatten Theseus einsam auf der Insel Naxos verlassenen „Ariadne“, die, den Tröster Tod in wilden Schmerzen leidenschaftlich herbei sehnend, als Götter-Boten zur Unterwelt hinab Hermes zu sich erharrt und so, bei der heillosen Verwirrung ihrer Gefühle, irrtümlicher Weise in des, zufällig des Weges von Kirke her kommenden Jünglings Bacchus Arme sinkt, um an dieses begeisterungtrunkenen, göttlich-schöpferischen Dionysos' männlicher Brust, nunmehr wieder geboren zu köstlichem neuen Leben, wie auferstehend zu erwarmen (vgl. Ibsens „Wenn wir Toten erwachen“!), dabei aber auch ihrerseits das rein natürliche Wesen dieses erhebenden Freudenspenders durch den inneren Wert der überstandenen eigenen Leiden mit zu wandeln,

---

standen. R. Strauß' geht hier noch weiter und leistet sich nunmehr den Witz: wirklich einmal ein ganzes „Menu“ unter Noten zu setzen, es höchst geistreich mit allerlei motivischen Anspielungen, zum Teil auch aus eigenen Werken („Hammelherde“ seines „Don Quixote“ etc.), orchestral auszustatten; eine Art „illuminierten Umstandsbrotes“ also, „Beefsteaks mit Hindernissen“ oder „Omelette mit Überraschungen“ der Tonkunst. Fehlt eigentlich nur noch das Solo-Quartett, auf den ulkigen Text der ehemaligen „Schwedischen Zündholz“-Schachteln: „Säkkerhets tändstiks fabriks patent parafinerade“, — unserer übermütig faschingslustigen Männer-Gesangvereine!

edel geistig wieder zu erhöhen und seelisch tiefer zugleich zu weihen: so zwar, daß ein „Trotz alledem Ja!-sagen zum Leben" zu seiner heroischen Lebens-Devise fortan werden kann. . . . Dicht vor Beginn des Theaterspieles jedoch läßt — für das „bezahlende" Mäzenatentum höchst bezeichnender Weise — der durchaus amusisch gestimmte Amateur und dilettantisch gesinnte Auftraggeber Herr Jourdain den brüsken Befehl durch einen „Lakaien" an diese Schauspieler-Gesellschaft ergehen: da die Zeit für seine Gäste schon zu weit vorgeschritten sei, müßten beide (so heterogenen) Stücke gleich stark gekürzt zusammen, mit- und in-, nicht (wie etwa das Satyr-Spiel ehemals zur antiken Tragödie oder selbst noch Mozarts „Papageno"- und „Sarastro"-Welt in der „Zauberflöte") neben- und nach einander gegeben werden. Und — was vermag der rollende Dollar nicht alles?! Trotz wahren Verzweiflungs-Ausbrüchen des jugendlichen „Ariadne"-Komponisten und erbitterten Aus-, erschütternden Anfällen, herzbeweglichen Nerven-Krisen wie hysterischen Krämpfen auf Seiten des Intendanten, der Darsteller und Sängerinnen ob solcher geschmacklos-widersinnigen Zumutung an ihr aesthetisches Stylgefühl oder künstlerisches Gestaltung-Vermögen („Bühnen - Genossenschaft - Versammlung" nannten wir diesen katastrophalen Lärm, zeitgemäß-anzüglich, immer unter den Proben): die Sache wird, mit der Routine der „Stegreif"-Komödie, sowie Dank der Leichtfertigkeit einer

„Zerbinetta" und der Streichkunst eines skrupellosen Regisseurs, in aller hastigen Eile dennoch flink zusammengeschweißt, genial-improvisatorisch alsbald tatsächlich „inszeniert" — der Wechselbalg von Spiel und Gegenspiel„ Anspielung und Widerspiegelung ohne höhere „Synthese"; solches „Variété" von Monodie, Parodie, Schauspiel, Melodram, opera seria, opera buffa, Ballet und Pantomime, Menuet, „Intermezzo", Überbrettl, Programm- oder Kaffeehaus-Musik; diese „olla potrida" von Naiv und Sentimental, Spiel und Ernst, Mysterium, Satanismus und symbolischer Travestie; ein derartig „mixtum compositum" von Rezitativ, Arioso, Arie, Rondo, Duo und Ensemble, „Bel canto", Koloratur und a capella, Maskerade wie Schattenspiel inmitten zwischen Mummenschanz und Plakatkunst*), von Scherz, Satire, neuromantischer Ironie wie tieferer „moderner" Bedeutung: es geht flott und äußerlich glänzend (lies: gleißend) darauf hin wirklich von Statten — das Unvergleichliche, hier ward es degradiert zum bloßen Gleichnis; das Unzuträgliche, es erscheint da als Ereignis; das schlechterdings Unbegreifliche, hier ist es zur Abwechslung und Kurzweil „in aller Form" leider sogar getan, und das Ewig-Weibliche, es zieht uns wieder einmal alltäglichst an, doch mit Nichten etwa

*) Nebenbei bemerkt: Kann es wohl etwas Geschmackwidrigeres geben als die Plakate oder Textbuch-Titelbilder, die der Verlag Ad. Fürstner, Berlin zu diesen Strauß-Werken neuerdings herausgibt?

mehr im Geringsten hinan. „Hier ist nichts rein! Hier kam alles zu allem!" ... wie, in anderem Gedanken-Zusammenhang allerdings, irgend wo in diesem „Anhang"-Textbuche einer „Ariadne auf Naxos" zum „Bürger als Edelmann" ganz wörtlich zu lesen steht, und wie es — stylistisch besehen — fast schon als tolles „Motto" zum kunterbunten Ganzen selber für unser Empfinden nunmehr heraus kommen will. Denn, wahrlich! — nichts ist hier ganz, rein und klar, unverkürzt-vollständig mehr vorhanden noch getroffen: weder Molière noch Ariadne auf Naxos, noch auch die muntere Persiflage von der ungetreuen, leichtsinnigen Lebenstänzerin Zerbinetta (der „Schlange des Paradieses" — „und der Versucher trat zum Weibe"); weder Beleuchtung noch Dekoration, noch auch Kostüm; weder Schauspiel noch Oper, noch auch Sing- oder Tanzspiel usw.! Und das vor allem, solcher verwegene „Gallimathias" der Kunst war denn wohl auch für diesmal der eigentliche „Zweck der Übung" bei unserem Dichter und seinem Komponisten, die Beide es hier offensichtlich vom ludus bis zum lusus ingenii dreist aber wenig gottesfürchtig einmal treiben wollten, dabei vor freizügig „artistischer Laune" sich schon gar nicht mehr zu lassen wußten. Vermochte doch ein Freund und Fachgenosse vom Theater, unter den Proben zu dem Werke selbst, sich nicht mehr zu halten, mir ingrimmigen Humors das folgende kleine Märchen zu erzählen: „Es waren einmal mehrere Köche, die wollten etwas ganz

Neues machen und apart zubereitet ihren Kunden vorsetzen. So gerieten sie denn auf den unheimlichen Gedanken, Himbeersaft mit Kaviar und Sauerkraut kecklich zu mischen, diese Tunke über einen Kasseler Rippesper in Schlagsahne zu gießen, dazu Radieschen mit Chokolade zu nehmen und Holhippen mit Schuhwichse zu geben, das Ganze in Vanille-Eis abzukochen und alsbald in einer Bierkaltschale zu servieren. — ‚Prosit Mahlzeit!' "

Ob freilich dem einfältig-unbefangenen Zuschauer, einem unverdorbenen Zuhörer solches „Menu" bekommen wird, bei derartig illusionsmörderischem Schillern und Schaukeln „zwischen den Künsten" à la mode „changeant", auch durchaus wohl werden kann und nicht am Ende das Gespenst leidiger „Seekrankheit" körperlich zuletzt doch schon auftauchen mag: that is the question und great attraction bei diesem unartigen „Naturspiele"; das muß und wird eben die szenische Aufmachung als solche erst einmal unzweideutig auszuweisen haben, sintemalen und alldieweilen Probieren doch nun einmal stets über Studieren geht. Der Banause Jourdain = Durchschnittspublikus, der im Verlaufe dieses Opern-Spieles gähnend zum Einschlafen kommt: das ist immerhin symbolisch genug — läßt das nicht, mit Sabor, tief blicken? „Tous les genres sont permis — excepté le genre ennuyeux", das haben unsere Herren Verantwortlichen vorübergehend anscheinend denn doch hier vergessen! — Keine Frage, daß gerade das Dessauer Hoftheater mit seinen mittleren Dimen-

sionen einer intimeren Wirkung ganz entschieden auch zum Vorteile gereichen dürfte, wo sonst die zart besaitete Kammermusik von nur 35—40 Instrumentalisten in den großen Bühnen-Häusern anderweit, wie z. B. Dresden, Leipzig, Frankfurt a. M., sicherlich da und dort versagen mag. Zwar, es herrscht ja selbst hier noch, und neuerdings erst recht wieder, rein technisch das höchste und subtilste Raffinement virtuoser Instrumental-Kunst in der Strauß'schen Partitur; doch — was Niemand dem Meister sinfonischer Polyphonie bisher zutrauen wollte: das Rein-Melodiöse steht im Vordergrunde, die Ausdrucks-Charakteristik à tout prix ist einer großen Schönheitslinie vielfach bereits gewichen, an die Stelle des, bisher bei ihm doch gewohnten Komplizierten scheint das Einfache, Klare — ob auch Schlichte? — nunmehr getreten. Kein Zweifel ferner, daß dieser musikalische Teil nicht nur reizvolle Partien und packende Stellen von wahrhaft hinreißendem Zauber, zumal auch „Ensembles" von beträchtlicher Kunst und entzückender Frische enthält, sondern sogar ganz wunderbar ergreifende, unvergeßlich tiefe Schönheiten mancherlei birgt. Doch gerade darum liegt die Möglichkeit, ja selbst eine Gefahr auch besonders nahe, sich eben da, wo man im „siebenten Himmel" bereits zu schwelgen wähnte, durch das lose Spiel, dem nichts mehr heilig erscheint, indem es das Ideal in seine „Perversion" immerfort umkehrt und direkt widerlich verdreht, aus allen seinen Himmeln plötzlich jählings wieder herab gestürzt zu

finden. Denn nicht etwa die alt bekannte H e i n e'-sche Weise der zeitgemäßen „Ironie“ eines, wieder mehr wirklichkeitf r o h e n „jungen Deutschland“ g e g e n vorangegangene „deutsche Romantik“, viel mehr heillose Skepsis und eitel Frivolität einer, ohne alle Skrupel „modernen“, blutleer-wirklichkeit-b a r e n „Umwertung aller Werte“ ist es, was uns als Sonder-Note aus diesem betäubenden Variété entgegen grinst, was mit Pritsche und Flederwisch gleichsam über alles Pathos u n d Ethos gamainhaft hinweg wüstet, peitscht und fegt. Es ist — zumal am Schlusse, wie wenn sich Dichter und Komponist dir gewaltsam an's zuckende Herz krampfen wollten und, es heraus reißend — unter heftigem Verbluten deinerseits natürlich bei solch' „vivisektorischer“ Operation — wahnsinnig wild ausriefen: „Du s o l l s t aber nicht daran g l a u b e n ! Es d a r f dir ja gar nicht w o h lgefallen!!“ Und vergeblich beginnt sich der sonach arg Geprellte am Ende gar zu fragen: warum denn dann ein R i c h a r d W a g n e r überhaupt erst gelebt, für das „Gesammtkunstwerk“ der Zukunft nur gewirkt und sein eigen Herzblut mit daran gegeben haben mußte, wenn es nun doch allbereits in den eklektischen Mischmasch einer geradezu haarsträubend ungebundenen Styllosigkeit ausarten, in lauter „disjecta membra“ flugs wieder aus einander streben soll und in den lediglich tönend bewegten „Klingklang“ mit „Nummern“ — statt Szenen — und insipiden Textwiederholungen, s o n d e r Ausdruck noch Handlung, neuerdings einmünden darf, bei

dem die menschliche Kehle als Instrument lediglich, ohne allen vernünftigen Text, gleichsam in „Freiheit dressiert" vorgeritten, mit donnerndem Extra-Applaus einer verzückten Zuhörerschaft bei offenem Vorhange — wie in den schlechten ältesten Zeiten — Stimmung raubend, Sinn zerreißend, Wahrheit tötend, zugleich aufgenommen und frenetisch begrüßt wird? Wenn, sage ich, die verflossene Oper des italienischen Zerstreuungs-Unsinnes und des gallischen Gesellschafts-Amüsements, statt eines gesammelten Ernstes und germanischen Original-Styles, abermals herauf beschworen ist und der nichtige „Vorwand" zu „absolutem" Musizieren auf Kosten dramatisch-organischen Zusammenhanges wie seiner flüssigen poetisch-sinfonischen Form-Gestaltung zum üblen Ende doch nur wieder bei uns gelten mag! Denn wie hier schon die, sonst so wohlmotiviert-ausgewachsene Molière-Komödie in usum delphini bloß zurecht gestutzt erscheint, d. h. zu einer losen Aneinanderreihung nur eben von handlungsarmen Einzelszenen, gehaltlosen Episoden und bildhaften „Schaugerichten" so zu sagen, mit kaum einer Spur von innerer Verknüpfung, herab gestimmt werden und dabei dennoch für den selbstischen Opernzweck zu lang — um nicht gleich zu sagen: langstielig-umständlich geraten mußte, so auch dünkt es füglich als ein unverkennbarer Fehler und ganz unleugbares Manko der Autoren, daß hier der gedachte Witz immerhin nicht im Charakter der Zeit selbst strenge fest gehalten und

so glücklich auch durchgeführt ward; daß nämlich die Handlung gar nicht so recht im einmal gesteckten Rahmen verbleibt, indem sie z. B. mit den primitiveren Mitteln damaliger Bühnen-Technik (in Dekoration, Kostüm, Beleuchtung) allein nur mehr arbeitete. Ließe sich unserer Neuheit danach doch geradezu prophezeien, daß sie dereinst noch — „mit verbindendem Text" im Konzertsaal, arg beschädigt, landen und somit ein mehr ausrangiertes Dasein schließlich, wenn überhaupt, wohl einmal im deutschen Bühnen-Spielplane fristen wird!

Wie meinte doch nur ein späterer Kritiker des Werkes? — seinen Namen habe ich leider wieder vergessen, mir aber die Stelle selbst genau seiner Zeit aus- und aufgeschrieben. „Zerbinetta ist das in's Variété des Weibchenhaften hinab gestiegene Gegenspiel zur Ariadne. Das Besondere der musikalischen Inszenierung, das Strauß seiner Zerbinetta gegeben, prägt die reiche Koloratur auf das Deutlichste aus, die hier unvergleichlich treffend und sehr bewußt das Spielerische, Oberflächliche, die glitzernde und lockende Sinnlichkeit, das Schlingen Stellende und eben Nur-Weibchenhafte im Gleichnisse des virtuosen, kalt diamantenen Ziergesanges auffängt" [selbst eine „Königin der Nacht" noch tief in den Schatten stellend!]. „Dieses riesige Rondo bedeutet nämlich nicht mehr und nicht weniger als eine Rückkehr [zur Natur? — Gott bewahre!] zur alten Virtuosen-Oper, zum galanten Ergötzen und geilen ‚Ohren-

schmaus', zu Unnatur jener Prunk- und Luxus-Kunst, welche die germanische Welt eines Wagner für ewige Zeiten begraben wähnte. Noch einen Schritt weiter, noch ein paar blendende Arien auch für den ,primo uomo', ein paar Tenor- und Bariton-Kanzonetten mehr, und sie steht wieder in ihrer lächelnden Unverwüstlichkeit vor uns, diese alte, selbstherrliche ,Oper' — einst das Entzücken der Welt. ,Einst': vor der Erschaffung des Musik-Drama's, in dem die Musik zu einem Ausdrucksmittel des Drama's, die Herrin zur Dienerin geworden war. Die Musik will wieder Herrin sein — ein weiblicher Leporello also, der es satt hat, immer nur zu dienen. — Es wäre seltsamwitzig, wenn Richard Strauß, der Jünger Rich. Wagners, derjenige gerade wäre, welcher diese neue Virtuosenkunst [!] der Welt brächte, wenn sie also derart dem Schooß einer verfallenden Wagner-Kultur entblühte.... Es scheint fast so, als ob Strauß-Hofmannsthal aus der lebhaftesten Kreuzung verschiedener Stylelemente Züchtung und Gewinn eines neuen Kunst-Styles als Ziel ihrer gemeinsamen Arbeit vorgeschwebt haben mag." Indes, „verlorne Liebesmüh'" — „zwangvolle Plage, Müh' ohne Zweck" — eitel Versagen und ein schmerzlich Vorbeigelingen; denn schon

der eben zitierte Autor muß seine wohlwollende Betrachtung nolens volens hier schließen mit den unzweideutigen Sätzen: „Das Stück ist Schauspiel, Pantomime, Melodram, ist Ballet, ist opera seria und opera buffa — zu vielerlei auf ein Mal, um etwas ganz und restlos sein zu können." Fritz Jacobsohn aber nannte es gar „ein ganz besonderes Exemplar [richtiger wohl: Monstrum, bei Leibe nicht etwa: Muster] von einem ‚Gesammtkunstwerk'!" Und er sagte — was ich einstweilen durchaus unterschreiben möchte: „Die Musik hat ihre tragischen und komischen Partien, diese so schön wie jene"; doch „den schmerzlich-spöttischen, den grotesk-rührenden Zusammenklang, den habe ich nicht gehört!"

Der längeren Rede kürzerer Sinn so etwa — „nur mit ein wenig anderen Worten": Wie schon ehedem in der „Sinfonia domestica" (die eine Sonata domestica, eine „Kammer-Sinfonie" allenfalls hätte werden müssen) das betreffende Format, so ist hier bei der „Ariadne auf Naxos" der zugehörige Ausstattungs-Apparat unangemessen, allzu anspruchsvoll im Verhältnisse zu Idee und Inhalt ausgefallen; die zusammengehend-zusammenfassend innere, seelische Einigung selbst der schroffsten Kontraste, wie sie einem Mozart im „Don Juan" und erst recht in seiner „Zauberflöte" doch so genial-unsterblich geglückt, sie scheint den Herren „Modernen" vorläufig nicht erreicht noch gelungen zu sein. Ein „orbis pictus" ist eben noch lange kein organisches Gebilde!

Und dabei fällt noch als Besonderheit entschieden unliebsam mit auf, wie unsere beiden, bisher doch so gründlichen Kenner und gewiegten Praktiker der Szene für dieses Mal der eigentliche Theater-Sinn, ihr alter bühnentechnischer Scharfblick so ganz und gar im Stiche gelassen hat. 9 Uhr wird es vollends (bei einem Spielbeginn um 7 Uhr), o h n e daß dasjenige, wozu man doch eigentlich herbei gekommen, auch nur im Geringsten schon dargebracht, die eigentliche Erwartung daran bereits ausgelöst wäre —: nämlich Straußens Opern-Neuheit a l s solche. Z w e i Voll-Personale des Bühnenbetriebes, die den Abend hindurch in E i n e m beschäftigt bezw. in Atem gehalten werden; Schauspieler, die der Länge lang die ganze Oper als seitliche Zuschauer nahezu ohne Aktion noch absitzen müssen; vor allem aber der Kapellmeister und das Orchester, die unfehlbar abgespannt-ermüdet vom vielen untätigen Zuwarten — „rast' ich, so rost' ich!" — erst zu ihrer Tages-Aufgabe kommen, ihre unfrischen Kräfte auf die eigentliche Arbeit anspannend einstellen sollen: das ist zwar noch nicht „Unfug" — wie die „Leute vom Bau" in solchem Falle gerne zu klagen pflegen, aber doch eine Art von tot geborenem Kind, die bare „Unmöglichkeit" — wenigstens für einen Spielplan auf die Dauer!

Treten hinzu vollends noch die mancherlei, leider h ö c h s t fragwürdigen Begleit-Erscheinungen. Oder ist es nicht doch eigentlich unbegreiflich, wie ein deutsches Hoftheater, als Stuttgart, sich selbst d. h. die Plätze seiner ganzen Uraufführung in

Bausch und Bogen-Ramsch einfach dem „Warenhause Wertheim" in Berlin zum Geschäfte verpachten konnte? Und, wenn diese smarte Firma nun für den einzelnen Sitz schon 50 Mk. nahm, eine „General-Intendantur der Kgl. Schauspiele" zu Berlin wiederum — exempla trahunt! — wenigstens 40 Mk. pro Kopf nachmalen erhob: w a s denn wohl soll man zu B a y r e u t h dann für einen „P a r s i f a l" verlangen und sich „billig" bezahlen lassen? Und ferner: Wenn die Gesammt-Ausstattung dieser Nouveauté rund und nett das Sümmchen von 12 000 Mk. praeter propter verschlingt — wäre es nicht wohl besser, dafür einmal frische „Meistersinger"-Dekorationen lieber zu beschaffen, oder sollte man darum nicht eher noch den abgetakelten Repertoire-„Lohengrin" styl-, sinn- wie zeitgemäß endlich neu inszenieren? —

Ganz abgesehen aber schließlich noch d avon, langen wir ja mit solchem, quasi kommandierten Moden-Zentral- und Normalbezuge der Gesammt-Ausstattung einer sensationellen Neuheit für a l l e interessierten Bühnen von e i n e r u n d d e r s e l b e n Firma her (nach dem Prinzip: „Über e i n e n Kamm scheren!")*) — langen wir, sage ich, damit nicht nur unfehlbar mehr und mehr schon bei der monotonen P a r i s e r Kunst-„Uniformierung"

*) Einzig die B e r l i n e r „Kgl. Oper" scheint hierin, vornehm-stolzer Weise, eine rühmliche — für einen Parvenü vom Schlage des Herrn „Jourdain" allerdings fast schon z u geschmackvolle und erlesen-opulente — Ausnahme gemacht zu haben!

Frankreichs auch in unserem Deutschland nunmehr an, wir treiben mit diesem unproduktiven „Schneider — leih' — mir — deine — Scher'!"-System, in Verschreibung einiger weniger Hauptgäste für die schwierigeren Partien sowie gemeinsamer Ausborgung dieser fast schon durch sämmtliche, irgend in Betracht kommenden Orte, einem Ensemble-Ruine sogar nachgerade wieder forsch entgegen. Und wahrlich, es wird alsbald ganz unausbleiblich noch dahin kommen, daß wir in der Reichshauptstadt ein dramaturgisches Zentral-Bureau, eine „General-Agentur" einfach errichten, die alljährlich — stets frühzeitig im Sommer — den Bedarf auszusuchen und den gesammten nächstjährigen deutschen Theater-Spielplan ihrerseits genauer zu regeln hat. Sie begutachtet alsdann die zahlreichen Neu-Erscheinungen des Jahres, bestimmt die wenigen Stücke, welche die „clous der Saison" abzugeben haben, und besetzt sie auch gleich mit den maßgeblichen Matadoren: als den offiziell, bei Vermeidung eines Poenale, zu „festen Preisen" allerorts zu berufenden, hierfür schlechthin unvermeidlichen „Gästen"; sie schickt gewisse privilegierte Reise-Regisseurs als die zuständigen Kunst-Emissare, besondere Maschinen-Meister als die jeweiligen technischen Experten aus, schreibt aber par ordre de Mufti überdies noch die ganze misè-en-scène bindend vor, indem sie die Firmen ein für alle Mal festsetzt, von denen Dekoration, Kostüm, Requisit usw. unbedingt allseitig zu be-

ziehen bleiben. Und, wer weiß? Vielleicht erleben wir es gar noch, daß dazu selbst irgend eine, von Interessenten hoch bezahlte Geschäfts-Reklame nicht nur auf dem betr. Theaterzettel und für die Zwischengardine des jeweiligen Theater-Vorhanges (wo dergleichen ja schon vordem öfter vorgekommen) — nein, auch im Stücke selber deutschen Hoftheatern, durch „Ringe" machtvollst ausbedungen, oktroyiert wird: so daß z. B. der Schneider einen passenden Schild von Poiret od. dgl. bei seinen Evolutionen mit aushängen muß, die aufmarschierenden Köche und Anrichter in unserer Oper irgend einen antik ausstaffierten „Maggi", „Kathreiners Malzkaffee" oder „Palmin", die Schänken wiederum gangbare Weinsorten oder Liqueur-Marken namhafter Kellereien mit auffahrend empfehlen und der kleine Küchenjunge zuletzt gar den Erfurter Schmidt-„Rosenwalzer" und „Kupferberg Gold" oder „Müller Extra dry" kontraktlich tanzt. Probatum est! Unsere individuell verschiedenen Bühnenbetriebe wären danach allerdings in der Lage, an eigener Verwaltung fortan ganz erheblich einzusparen, und könnten sich dafür an Personal stark entlasten, aber dann auch getrost „begraben lassen" . . . .

Indessen liegt — litterarpsychologisch und namentlich kulturell beurteilt — die ganze Chose doch auch ungleich tiefer, und ich muß zu diesem Zwecke noch einmal etwas weiter hier ausholen. „Euch Allen fehlt der Glaube!" — so rief eben jener große Bayreuther Meister, der zugleich ein „Wag-

ner" war, den Komp—onisten seiner Tage anläßlich seines bedeutsamen Reform-Werkes in seinen theoretischen Schriften bekanntlich immer von Neuem wieder entgegen. Und dieses wahre Wort, solch' ermahnende Forderung: „Glaubt erst wieder an euch selbst!" — sie waren nicht nur dazumal „zeitgemäß" an ihrem Platze, sie sind es heute noch, und heut zu Tag erst recht wieder geworden. Für den alten persönlichen „Katzenjammer" zum Mindesten sollten wir heutigen Menschen wirklich doch nicht mehr zu haben sein. „Ich, meines Herzens trauriger Harlekin!" — so lasen wir es aber, mit ganz merkwürdig analoger Antithese verzweifelt klagend, erst kürzlich noch in einem anderen unserer zeitgenössischen, noch dazu mit dem „Volks-Schillerpreise" gekrönten, neuromantischen (lies: neuro-mantischen!) Litteraturwerke der modernen Bühnen-Bretter, welche die „Welt als Narrenhaus" nachgerade zu bedeuten scheinen: in Herbert Eulenbergs „Belinde" nämlich, seines Zeichens auch so einem angeblich „hohen Liede" der Treue — vgl. Hofmannsthals eigene Intentionen bei seiner „Ariadne auf Naxos"-Dichtung. Und „Ich glaube mir nicht mehr!" bekannte dortselbst die, zwischen drei Männern haltlos-unschlüssig hin- und hergeworfene Titelheldin des Stückes ganz offenherzig von sich und ihrem arg zerzausten Innern. An dieses, für eine ganze Kunstrichtung symptomatische Paradoxon der Ironie einer "Hyazinthen"- (richtiger: Zwiebel-) Kultur darf man — und muß man sich sogar — auch

Angesichts unserer musikdramatischen Neuheit „dernier cri" um so eher mit erinnert fühlen, als es auch aus ihrem Text einmal gar schneidend à la Belinde an unser Ohr tönt: „Es ist eine Schmach, zerrüttet sein wie ich!" — und als auch hier die (musikalische) Schlußpointe zum Ganzen ihrem Wortlaute nach ausläuft in die skeptisch-verhöhnende Exklamation jener viel sagenden Verse: „Daß ein Herz so gar sich selber, gar sich selber nicht versteht!" Nun, zum Henker: wir glauben noch an uns persönlich und verstehen auch unser Herz immerhin noch gut genug, um es vor Verzerrungen à la „Lachkabinet", vor Verrenkungen zumal à la „Schlangenmensch" gerne zu bewahren; als welcher Akrobat schließlich hinten ganz unmöglich mehr fühlt, kennt noch weiß, wer oder was er vorne ist! Gedenkt man wohl dabei unwillkürlich wieder jenes geistvollen Aufsatzes der 90er Jahre von Oskar Panizza (aus der M. G. Conrad'schen „Gesellschaft"), welcher das Überwuchern des Variété in der Kunst ganz im Allgemeinen und auf der Bühne im Besonderen schon damals haarscharf für die nähere Zukunft in Sicht stellte — was dann auch promptest eingetroffen, so muß man heutigen Tages dennoch sagen: die Zeiten eines „Überbrett'l" sind immerhin jetzt längst vorüber, — sollte denn wirklich das Variété vom „dummen Aujust" nicht endlich auch einmal überwunden sein? Das Clowntum unserer Litteratur: die Harden, Bahr, Kerr, Wedekind, Vollmöller, Eulenberg, Shaw, Wied und selbst Hauptmann oder Hofmannsthal — apage,

Satanas! Oder müssen wir, grausamer Weise, nun wirklich den ganzen Unsinn des Kubismus, futurismo usw. in der Tonkunst u n d im Drama auch noch voll auskosten? Und hätte d e r Kunstschriftsteller am Ende gar schon Recht, der neulich (in den „Grenzboten") die Lehre vertrat: wie frühere Epochen durch die Styl-Begriffe: „d a s Barock", „d a s Rokoko" usw. charakterisiert wurden, so wäre auf unsere Zeitperiode der neue Begriff „d a s Grotesk" füglich zu prägen und als Etikette heute getrost aufzukleben?!

„Soll nun das F e u e r w e r k t r o t z d e m abgebrannt werden?" — d. h. natürlich hier noch „in majorem S t r a u ß i i gloriam": diese laut gesprochene Endfrage des Dienst-beflissenen Lakaien nach Schlusse der Oper an seinen kindisch verblüfften (genau genommen: in seiner Liebe d u p i e r t e n) Brotherrn Jourdain — ein Spielausgang übrigens, der in dem wortlos Taschentuch-einsammelnden Mohrenknaben aus dem „Rosenkavalier"-Abschluß seinen vollblütigen und ebenbürtigen Ahnherrn hat; wie wir denn in diesen b e i d e n Opern urplötzlich Riehl'sche „Kulturgeschichte" in T ö n e n von Strauß auf der Bühne vorgesetzt erhalten, ... diese aufweckende Auskehr-Frage also wird zum viel sagenden F r a g e z e i c h e n geradezu f ü r u n s A l l e. Es bleibt die hochnotpeinliche „Gewissensfrage" so zu sagen auf all' das hier erlebte, so irr-verwirrende Resultat eines, nicht mehr nur arg verstiegenen, sondern schlechtweg schon vergaloppierten „l'art pour l'art": ein Gebilde, würdig und passend für

Seil tanzende Jongleure, Athleten oder Sackkleie-Männchen; ein Gericht, das denn schließlich nur der ausgepichte Magen von blasierten Gourmets Nüancen-begeistert eben noch verträgt; ein wildes „Chaos“ von Gefühlen, das aber zuverlässig keinen „Stern“ mehr gebären wird, schon weil es keinen Gemütsfond zu seinem Schoße hat. „Alles ist Spaß! Wer zuletzt lacht, lacht am besten!“ (Verdi) oder (wie der „Musiklehrer“ in unserem Drama drastisch sagt): „Will man sich über uns lustig machen?“ — Hoffentlich, so möchten und dürfen wir selber nun wohl wünschen, bleibt es lediglich beim vorübergehenden, übermütigen Einfall einer „ausgelassenen“ Faschingslaune und handelt sich dabei nicht etwa gar um das „ausgewachsene“ Programm, den maßgeblichen Prospekt und verheißungvollen Aspekt schon einer Kunst-„Richtung“ als solchen, von welcher es — im höheren, aesthetischen (nicht mehr polizei-politischen) Sinne — dann nur heißen müßte: „Die janze Richtung paßt uns nich!“ Höchstens könnte, wie ein guter Freund es formulierte, von „Richtung“ lediglich mehr in dem Sinne die Rede sein, daß sie sich selber schon „gerichtet“ habe — gewogen und leider viel zu leicht befunden! Zum Mindesten nämlich, fürchten und besorgen wir recht sehr, möchte einem Richard Strauß für diesmal doch eindringlichst zu bedeuten sein, daß dem Sproß aus dem Hause der Münchener Pschorr der „ganz besondere Saft“ hier einmal nicht so recht geraten, das Gebräu, selbst für gut Münchener

Spezial-Mägen, keineswegs bekömmlich, aus dem Sud — jener „Sudel" gar geworden, von dem Jung-Siegfried ehedem barsch entschied, daß er von seinem Spender lieber allein zu — konsumieren wäre; daß die Antithese mit Nichten zur Synthese schon gediehen sei, sondern leidige Analyse noch verbleiben wolle und sogar einer detestablen „Auflösung" bereits entgegen zu führen scheine .... und, man weiß ja: amicus Richard Strauß, magis amica veritas! „Tant de bruit pour une omelette aux surprises", d. h. also klar verdeutschet: so viel künstlerisch-litterarischen Aufhebens und jedenfalls zu viel an unnützem szenischen Aufwand um — eine taube Nuß, ein leeres Nichts. Das betrübliche Ergebnis m. Er. darum: ein reiner „Nihilismus", als welcher selbst die vorhandenen Schönheiten im Interesse vaguen „Spieles" herzlos alsbald wieder aufhebt, aushöhlend und untergrabend grausamlich zerstört, ja völlig erbarmunglos, wie ein sadistischer Tierquäler schier, es obendrein brutal noch versucht, wie weit er seinen Jokus (sogar in stimm-mörderischer Koloratur über nichts sagendem Vorwande) bei Sängerin und Publikum seinerseits noch zu treiben vermag. ....

Wie sagte doch der alte Wrangel einmal: „Ik dementiere mir!" Und Emile Zola bekanntlich schrieb sein berühmtes „J'accuse". Ich aber tue hier, tief bekümmert, beides.

*

„Also sprach" — keineswegs Zarathustra, sondern der Alt-Straußianer DAS. Hierauf denn

nun der Nietzsche-„Höhenmensch", der das ein halbes Jahr später, Kopf schüttelnd, durchzulesen kam:

H Aber, aber — mein alter Ego, was muß ich da hören? Laß' Dich begraben zu Deinem 50jährigen Geburtstage, unjunger Knabe! Da saß Dir, teures DAS, anscheinend doch „Der alte Schulmeister" wieder einmal allzu fest im Nacken, als Du dieses Elaborat, unwirsch genug, nieder schriebest — ganz offenbar nach dem „Junker Tobias"-Rezept an „Junker Andreas", aus Shakespeare's „Was ihr wollt": „Lass' Galle genug in deiner Tinte sein!" Freilich, „Schreiben ist Befriedigung — Druckenlassen: Verantwortung!" sagt schon, gar nicht so uneben, Anton Rubinstein. Allein hat Dir da nicht am Ende der „Geist der Schwere", eine gewisse öde Idiosynkrasie von der (notwendigen) „ethischen Verklärung — ich sage dafür: „ethischen Belastung" — der Kunst, einen gar üblen Streich gespielt? Und möchtest Du wohl gar Alfred Kerrs neuerliches, einfältiges Wort (auf Jul. Meier-Gräfe) Deinerseits alsbald wahr machen: daß der „Revolutionär von gestern" der „Reaktionär von heute" sei und — wie ich hier vollenden will — der „Restaurateur von morgen" sein würde? Im Ernste wärest Du also nicht nur gesonnen, zu vergessen, was wir Drei — d. h. wir Beiden mit Wilhelm Klatte zusammen — über Richard den Straußen ehedem herzlich empfunden, so einhellig damals gemeinsam verfaßt und, zu freudigem Tun verbunden, hernach veröffentlicht haben; Du wolltest auch wirklich unsere eigenen Strauß-Aufsätze und

die vier Vorträge vom „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst“ stracks damit wieder verleugnen, möchtest uns — Dich selber wo möglich in alle dem heute gründlich desavouieren, widerruflich ganz und gar schon ausstreichen?! Ist denn aber nicht dieses allerletzte Freundeswerk unserer Tage so etwas wie die neuerliche Bestätigung, ja erst so recht konkrete Ausgestaltung und ideelle Erfüllung doch nun des, mit Recht so lebhaft von Dir gepriesenen, Zarathustra-„Sternentanzes der leichten Füße“, als der „das Lachen heilig gesprochen“ und zu guter Letzt mit der „europäischen“ Kultur bzw. deren herkömmlichen Werten, göttlich-genial „umwertend“, Fangball spielt: folgerichtige Steigerung hier eben zur höheren Form der „Synthese“ und mit überlegener, praktisch-künstlerischer Nutzanwendung jener ursprünglichen Idee jetzt auf ein spezielles Motiv, ein eigenartig weltlitterarisches und kunsthistorisches Menschheit-Thema?

Du behauptest, im Grunde nur „Clown-Kapriolen fin de siècle“, „Kubismus“, „futurismo“, „Groteske“ und andere schlimme Dinge darin zu sehen, und vermagst lediglich: schnöder Weise gar brüsk verratenes „Wagnertum“, vorwurfsvoll, hier zu entdecken. Allein, besinne Dich: waren nicht gerade wir es, die unserer Zeit das „Was ist modern?“ für die Tonkunst und das Musikdrama, freien Sinnes wie nach Kräften überzeugenden Wortes zu beantworten kamen, das „Moderne“ hierbei vorurteilslos als Wagner-„Sezession“ zu deuten suchten und damals namentlich in einem gewissen ersten Vortrage (Ka-

pitel) allgemeineren Inhaltes (mit und nach Friedrich Nietzsche's hellsichtiger Beredsamkeit) die zuverlässig nunmehr herauf kommende, sicher alsbald zu gewärtigende „Luftschiffahrt" heutiger Tage um 1900 schon laut gekündet haben? Jetzt sind die Zeppeline und Parsevals bekanntlich doch nun da, ist die „Vogelperspektive" der Welt oder die „Weltanschauung" aus der Vogelperspektive in freier Höhenluft ausgemachte, tatsächlich greifbare, unwiderleglich bestimmte Wirklichkeit, ja zu einem mächtig eingreifenden, treibenden Faktor des Daseins sogar offenkundig geworden. Das aber heißt dann jedenfalls „Auftrieb", ist köstlicher Anstieg ohne Zweifel, stellt unter allen Umständen auch Aufschwung in nahe Sicht und bedeutet bei Leibe nicht etwa niedergehenden Verfall — weder déroute noch débâcle. Die Zeit der „Welt-Uhr", von welcher damals so viel unter uns die Rede ging, ist damit halt wieder einmal um ein gut Stück weiterhin noch vorgerückt, und es gilt also neuerdings für unsere Aesthetiker und Kulturpsychologen (NB: Du bist auch darunter!), den Zeiger an den Stadt-Uhren abermals richtig nachzudrehen und gewissenhaft auch ihre eigenen Taschen-Uhren alsbald einzustellen. — Wie denn also wohl, wenn diese „Ariadne auf Naxos" just die allererste, ganz natürliche und innerlich wie äußerlich notwendige Konsequenz nun eben jenes neuen Status der Weltgeschichte, auf dem Kunstgebiete nämlich, gewesen wäre? Nicht die wohlfeil-oberflachen

Theaterstücke ja, in denen „aktueller“ Weise heut zu Tage ein Eindecker oder dgl. Flugapparat — wie früher schon: Eisenbahn, Telegraf, Telefon, Automobil — zufällig vorkommt bezw. ein leichtes Stimmung-Moment *nebenher* mit abgibt oder Handlung-Motiv *gelegentlich* bei sich führt, — nicht *sie* bilden doch die würdigen Etappen, echten Pioniere wie berufenen Zeugen einer von Grund aus gewandelten Kultur-Auffassung; sondern viel mehr *das*jenige Drama trägt die wahre „Signatur“, den lebendigen Geisteshauch solcher Zeit an und in sich, dessen ganze *Handlung*, in Form wie Styl, von der Höhe der modernen, lenkbaren „Luftschiffahrt“ aus in freizügiger „Weltüberschau“ überhaupt aufgenommen und *von oben* schon inspiriert ist, vom schaffenden Künstler *der*gestalt genial empfangen, vom Regisseur kongenial inszeniert, vom verständnisvollen Zuschauer „einfühlend“ betrachtet wird: Ernst und Scherz, Groß und Klein, Tragik wie Komik, Kothurn wie Sokkus — *alles in einander fließend und mit wie gegen einander ausgespielt, jetzt* eben *notwendig* einmal *zusammen* gesehen von der zeitgemäßen weiten Zeppelin-Gondel her oder aus der zeitgenössischen leichten „Fliegertaube“ herab! „*Sucht davon erst die Regeln auf!*“ Und somit nimmt denn der „Höhenmensch“ sich auch „die Lehr' davon“: im Flugzeug „wohl *müss'* es so sein!“ Sprechen wir nur beherzt die *neue Formel* aus: „Un coin de la nature, vu à travers d'un *ballon*“ (meinetwegen auch „d'un *ballon d'essay*“,

wenn Du so willst). Wer weiß, ob nicht schon G. Hauptmanns „Breslauer Festspiel“ aus dieser „Sicht“ doch erschaut war? Selbst ein „Parsifal“ muß und wird dereinst noch ebenso zu sehen sein bezw. selber dann „ausschauen“, wenn er erst einmal aus der sicheren „Luftschiff-Halle“ Bayreuth, darinnen er bislang, sorgsam behütet, geruht, „ausgelassen“ und — gleich einem, der „den Boden unter seinen Füßen verloren“ — „in die Luft geflogen“ sein wird, um sich dort oben, d. h. in der Welt der „Entweihung“ und der profanierenden Repertoire-Aufführungen draußen, den Sause-Wind mehr oder minder hübsch, tüchtig um die Nase blasen zu lassen. — Und, weiß der Himmel! Erst jetzt und damit vollends nun wird die alte Begriffsbestimmung von „Humor“ förmlich klar und zur lauteren Wahrheit, von welcher unsere alten Philosophen doch so schön immer redeten, wenn sie schrieben: Der wahre Humor geht stets auf die Darstellung eines Gegensatzes des Mangelhaften, Gemeinen, Kleinlichen, Ungereimten und des Großen, Idealen, Hohen und Vernünftigen, aber nicht gegen die gewöhnliche Anschauung und übliche Auffassung, sondern gegen einander aus, so daß als das Wesen des Humors ein steter „Fluß“ erscheint, insofern in solchem Kontraste die beiden Gegensätze stets mit einander zum Austrage kommen, sich gegenseitig abwägen, ausspielen und durchdringen müssen (M. Lazarus

z. B.).... Und was sagten wir selbst S. 55 f. vorl. Schrift?

Kurz und gut: Wir schreiben heute 1913, und sehr bekanntlich nicht mehr 1883; es ist wahrlich kein groß' Wunder zu nennen, daß ein Richard Wagner noch nicht zu sehen vermochte d. h. zu erleben oder zu empfinden kam (wenn immer er es auch mit seinem „Wieland der Schmied" in seiner flugbereiten Seele für sich und sein deutsches Volk, dichterisch vorahnend, bereits heiß ersehnte!), was heute ein Richard Strauß als „guter Europäer" mit eigenen Augen ohne Weiteres erschaut, am eigenen Leibe so zu sagen, triumphierend-frohlockend mit seinen Zeit- wie Volksgenossen, als etwas Alltägliches fast schon erleben, pflegen und üben darf; es bleibt nur naturgemäß mit einem Worte: wenn Richard II. dann eben nicht Richard I. ist, noch auch mehr sein kann. In der Tat — und lassen wir uns das doch nicht weiter verdrießen, geschweige denn ernstlich gereuen: Die große Wagner-Bewegung, mit „evolutionistischer" Kritik und nach „organischer" Entfaltung, erscheint eben wohl ganz unaufhaltsam „en marche", das will sagen: in weiterem Fortschritt, aber zuversichtlich noch nicht in ihrer inneren Zersetzung oder Auflösung begriffen; unsere Kunst steht heute im Zeichen der souveränen „Vogel"- — mitunter vielleicht selbst auch einer „Galgenvögel"-Perspektive — man weiß nicht, was noch werden mag; und ich für mein Teil halte mich einstweilen lieber 'mal

zu „Zerbinettchen“, indem ich mich aufrichtig bescheide mit deren klugen Worten: „Kam der neue Gott gegangen, hingegeben war ich stumm!“ — the rest is silence.

*

Der Genius

(Nietzsche - Dionysos
oder Strauß-Hofmannsthal? —
jedenfalls geheimnisvoll-warmblütige Stimme, langsam, laut und deutlich, weithin vernehmbar aus höchster Höhe von „Wolkenkukuksheim“ — dort her, wo Klingers „Beethoven“-Bereich):

„Wer außer mir weiß, was Ariadne ist?“

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI.

Band 5.

Prof. Dr. Arthur Seidl, Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. In Pappeinbd. M. 2.—

Band 6.

Albert Lortzing, Gesammelte Briefe. Hrsg. von Georg Richard Kruse. Mit je einer Porträt- und Facsimile-Beilage. In Pappeinband M. 3.—

Band 7.

Bruno Schuhmann, Musik und Kultur. Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidls. Mit je einer Porträt- und Musik-Beilage. In Leineneinband M. 3.—

Band 8.

Prof. Dr. Arthur Seidl, Straußiana. In Leineneinband M. 2.50

Band 9.

Hans Weber, Richard Wagner als Mensch. Mit einer Porträt-Beilage. In Leineneinband M. 1.50

Jeder Band ist einzeln käuflich. Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG.

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI.

Band 15, 16 u. 17.

Karl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Neue vollständige Ausgabe mit Bach's eigenhändigen, bisher unveröffentlichten Ergänzungen und Zusätzen. Herausgegeben von Dr. Hugo Daffner. 3 Bde. in Leineneinbänden je M. 2.50

Band 18 u. 19.

Prof. Dr. Arthur Seidl, Zur modernen Tonkunst.

Bd. 1. Zur modernen Tonkunst und zum modernen Konzertwesen. In Leineneinband M. 2.50

Bd. 2. Moderne Tonkünstler und Tondichter. In Leineneinband M. 2.50

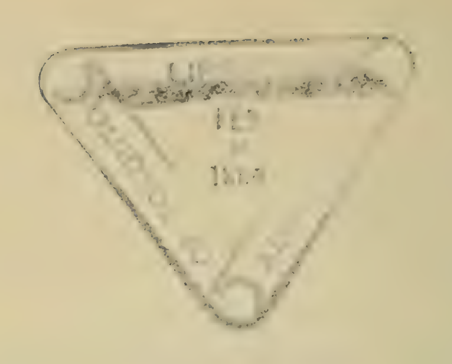
Band 20.

Charles François Gounod, Gesammelte Briefe. Aus dem Französischen übertragen und herausgegeben von Ludwig Frankenstein. In Leineneinband M. 3.—

Jeder Band ist einzeln käuflich. Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG.

Von diesem Buche wurden fünfzig Abzüge zum Preise von fünf Mark für jedes Exemplar auf feinem Japanpapier hergestellt, in Halbpergament gebunden und handschriftlich numeriert.



Dieses Buch wurde in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg gedruckt.